Die Festmelodieen des Kirchenjahres

charakterisiert

von

Wilhelm Nelle,
Pfarrer und Superintendent.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1895.

Die Festmelodieen des Kirchenjahres.

Die Festmelodieen des Kirchenjahres

charakterisiert

von

Wilhelm Nelle,
Pfarrer und Superintendent.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1895.

Meinem Vater

in kindlicher Liebe und Dankbarkeit

gewidmet.

Vorwort.

Es geschieht meines Wissens — abgesehen von Karl von Winterfelds Andeutungen in seinem großen Werke: Der evangelische Kirchengesang (Leipzig 1843—1847) — zum ersten Male, daß eine Charakteristik eines Teiles unseres kirchlichen Melodieenschatzes nach dem inneren Gehalte und der Bedeutung der Melodieen unternommen wird. Aus gottesdienstlicher Übung und Erfahrung erwachsen ist dieses Büchlein bestimmt, dem gottesdienstlichen Leben zu dienen. Es verdankt sein Dasein nicht sowohl einem lied- und musikgeschichtlichen, als vielmehr dem kirchlichen Interesse. Es gehört zu den Lebensfragen unserer Kirche, daß ihre Gottesdienste voll heiliger Frische, voll lauterer Tiefe feiernder Anbetung seien. Daß sie es werden, dazu ist eine reiche und planmäßige Verwendung unseres Melodieenschatzes wahrlich kein unwesentliches Mittel. Soll aber das geschehen, so muß jede Melodie in dem ihr eigentümlichen Charakter erkannt und gewertet werden. Darum habe ich es unternommen, eine Reihe von Melodieen nach ihrem Charakter zu kennzeichnen.

Worte drücken das innerste Wesen einer Melodie nur ungenügend aus; und es kann niemand von ihrer Unzulänglichkeit mehr überzeugt sein, als wer wie der Ver-

fasser durch Gottes Gnade das Glück hatte, von früher Jugend auf in der Einsamkeit am Klavier und im Freien, in der gottesdienstlichen Feier, im machtvoll polyphonen Chorgesang, in der Hausgemeinde, in Schule und Kindergottesdienst singend bald, bald spielend oder den Gesang leitend von der heiligen lebensvollen Schönheit unserer Melodieen ergriffen und gesegnet zu werden. Aber weil er sich der Schranken seines Thuns klar bewußt ist, darf er vielleicht innerhalb derselben hoffen mit seiner Darstellung nicht allzuweit hinter dem Eindrucke zurückzubleiben, welchen diese kirchlichen Festmelodieen bei rechter Verwendung auf unsere Gemeinde zu machen imstande sind und doch oft, ach! in so geringem Maße machen, eben weil es an der rechten Einführung derselben in den Gemeindegesang fehlt.

Der Verfasser würde den Zweck des Büchleins nicht für erfüllt ansehen, wenn es nur in die Hände der Sachgelehrten, der kirchlichen Chormeister, der Organisten käme. Vielmehr ist es in demselben Maße wie diesen auch den Geistlichen gemeint, nicht minder aber allen denen, welche des Hauses alltägliches und festtägliches Leben gottesdienstlich weihen durch heiligen Gesang.

Zeigt die Arbeit sich dem Ziele, das ihr gesteckt ist, gewachsen, so wird vielleicht eine weitere Auswahl unserer Kirchenmelodieen eine ähnliche Darstellung finden.

Hamm, W., Pfingsten 1895.

Der Verfasser.

Unsere Choralbücher unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Anordnung in dreifacher Weise. Die Mehrzahl derselben führt von altersher die Choräle in alphabetischer Reihenfolge auf. Diese Anordnung wird immer mehr zur alleinherrschenden. Sie ist ohne Zweifel die praktischste, aber auch die äußerlichste. Sie ist nur darum zu rechtfertigen — und man ist wohl nur darum auf sie verfallen —, weil jede sachliche Anordnung der Melodieen ihre Schwierigkeiten, ihre Einseitigkeiten hat.

Will man die Melodieen sachlich ordnen, so kann dies entweder nach ihrem Alter, oder nach ihrem Metrum, oder nach ihrer Zugehörigkeit zu den Kirchenjahreszeiten geschehen.

Die Anordnung nach der Zeit des Entstehens würde nach vielen Seiten hin vom höchsten Werte und Interesse sein. Aber es ist uns ebensowenig ein Choralbuch bekannt, welches sie durchführt, als ein Gemeindegesangbuch, welches die Lieder lediglich in historischer Reihenfolge böte. Wohl führt Sämanns Choralbuch für die Provinz Preußen (Leipzig 1858) in seiner ersten Abteilung nur die Melodieen zu Luthers Liedern auf, in seiner zweiten Abteilung dann die übrigen „Original-Kern-Lieder", darunter die vorzüglichsten in der Provinz Preußen entsprungenen Melodieen, dann die seltener vorkommenden Gesänge. Aber auch hier ist die historische Anordnung einer sachlichen ein- und untergeordnet. — Wie die trefflichsten Gesangbücher innerhalb der einzelnen Rubriken die Lieder, so haben mehrere Melodieensammlungen gleichfalls innerhalb der einzelnen Abteilungen die Melodieen in geschichtlicher Folge geboten, z. B. (doch nicht in absolut strenger Durchführung) Zahn in „Psalter und Harfe" (1885) und in seinem

großen Melodieenwerke (1889—1893) wenigstens insoweit, als er alle Melodieen, welche er zu einem und demselben Texte (Liede, nicht Metrum) mitteilt, in geschichtlicher Reihenfolge aufführt. In einem Melodieenbuche für den regelmäßigen gottesdienstlichen Gebrauch würde sich die lediglich historische Anordnung des Ganzen auch wohl dann kaum empfehlen, wenn über die Zeit des Entstehens wenigstens aller wichtigeren Melodieen endgiltige Klarheit geschaffen sein wird.

Nicht selten haben die Melodieensammlungen die Einteilung nach dem Metrum der Melodieen gegeben. Sie heben mit den einfachsten Versmaßen an und gehen allmählich zu den komplizierteren fort; die kurzzeiligen Strophen gehen den langzeiligen, die wenigsilbigen Zeilen den vielsilbigen, die jambischen den trochäischen voran. Die sachliche Bedeutung dieser Anordnung ist nicht zu unterschätzen. Das geht schon daraus hervor, daß neben Choralbüchern wie dem Punschelschen (1839) Werke von so hervorragender Bedeutung wie Layriz Kern des deutschen Kirchengesanges (1844 ff.), v. Tuchers Schatz des evangelischen Kirchengesanges (1848) und Zahns genanntes Melodieenwerk mit seinen 8806 Melodieen diese metrische Anordnung zur Anwendung gebracht haben und der Natur der Sache nach einzig und allein zur Anwendung bringen konnten. Diese Anordnung regt unmittelbar an zur vergleichenden Forschung über den Bau der Strophen, wie über den Einfluß des Metrums auf den Charakter der Melodie. Soll aber der Kirchengesang lebendig und frisch, die Begleitung charakteristisch sein, so muß der Strophenbau ebensowohl inbetracht gezogen werden, als die Tonfolge der Melodieen.

So hat die Anordnung des Choralbuches nach dem Metrum ihre großen Vorzüge. Aber sie hat auch ihre Gefahr. Eine bedenkliche Gewöhnung ist es, die Melodieen gleichen Metrums als „Parallelmelodieen“ in dem Sinne anzusehen, daß man in praxi für jedes beliebige Lied desselbigen Metrums diejenige Melodie auswählen dürfe, welche am leichtesten singbar ist. Diese entsetzliche Praxis wurde zu einer Zeit, da man den Sinn für das Charakteristische der Melodieen verloren hatte,

und da die schleppende Ausführung des Gesanges alle Melodieen gleich eintönig, gleich charakterlos erscheinen ließ, fleißig geübt. Da konnte es nicht nur vorkommen, daß Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort auf die Melodie Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, sondern gar, daß Nun lasset uns den Leib begrabn auf Vom Himmel hoch da komm ich her gesungen wurde. Wenigstens habe ich in einem rationalistischen Gesangbuche ein Begräbnislied gefunden, welchem die genannte Weihnachtsmelodie beigegeben war.

Diese Praxis, wenn auch nicht in so schrecklicher Durchbildung, wie manche Gesangbücher der Zeit des Pietismus und des Rationalismus sie aufweisen, wird also durch die Zusammenstellung der Melodieen gleichen Metrums immerhin nahe gelegt. Und das ist ein nicht zu unterschätzendes Bedenken gegen diese Anordnung der Choralbücher (nur dieser, nicht etwa der wissenschaftlichen Sammlungen wie die von Layriz, v. Tucher, Zahn).

Als dritte Anordnung bleibt die nach den Festzeiten des Kirchenjahres und nach den Gebieten des christlichen Lebens. Ohne Zweifel ist sie die sachlichste, innerlichste. Denn sie gruppiert die Melodieen nach ihrem Gehalte. In dieser Weise sind z. B. Natorp-Rincks Choralbuch (1829), das Gütersloher Hauschoralbuch (1844), Zahns Psalter und Harfe (1885), ebenso zahlreiche Sammlungen kirchlicher Chorgesänge geordnet.[1]) Diese Anordnung ist zugleich die unserer Gesangbücher. Und es möchte auf den ersten Blick als das natürliche erscheinen, die Melodieen ebenso zu ordnen, wie die Lieder im Gesangbuche geordnet sind. Eine gewisse Einheitlichkeit der Anordnung der Gesangbücher unserer Zeit ist bei aller Abweichung der Gruppierung im einzelnen nicht zu verkennen. Zwei Hauptgruppen treten überall hervor: 1. das Kirchenjahr (die Heilsthatsachen), 2. das christliche Leben (die Heilsaneignung). Auch im Choralbuche läßt sich diese Anordnung wohl anwenden.

---

[1]) Auch das verdienstvolle Melodieenwerk von Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen (1883—1891) legt lediglich diese sachliche Anordnung zu Grunde.

Freilich ist ihre Durchführung mit nicht unerheblichen Schwierigkeiten verknüpft. Schon bei der Einordnung der Lieder des Gesangbuches kann man zweifelhaft sein, ob man z. B. *Jesus meine Zuversicht* unter die Sterbe-, oder, was wir für richtiger halten, unter die Osterlieder stellen soll; ob *Dir, dir, Jehovah, will ich singen* als Loblied, oder, was gewiß richtiger ist, als Gebetlied aufzunehmen sei. Wie viel mehr aber erhebt sich diese Schwierigkeit bei den Melodieen des Choralbuches! Denn auf eine große Zahl von Melodieen sind Lieder für verschiedene Kirchenzeiten, für verschiedene Gebiete des christlichen Lebens gedichtet. Das Sterbelied *Valet will ich dir geben* z. B. hat seine Melodie dem klassischsten Adventsliede, hervorragenden Epiphaniasliedern, einem trefflichen Osterliede geliehen; die Melodie *Wie schön leuchtet der Morgenstern* gehört dem wundervollen Liede Nicolais von der Jesusliebe ureigentümlich an; ebenso ist sie aber auch mit dem Pfingstliede *O heilger Geist kehr bei uns ein* unauflöslich verbunden, und ein Pfingstfest ohne ihre so süßen und doch so majestätischen Klänge ist uns fast undenkbar. Wenn die Melodie des Sterbeliedes *Herzlich thut mich verlangen* ertönt, so werden wir viel unmittelbarer als an dieses an das Passionslied *O Haupt voll Blut und Wunden* erinnert. So finden wir denn in keinem derjenigen Choralbücher, welche den Melodieen diese sachliche Anordnung geben, Willkürlichkeiten ganz vermieden. Und alles in allem genommen kommen wir auf die alphabetische Reihenfolge der Melodieen als die zwar äußerlichste, aber praktischste und unbedenklichste zurück.

Je mehr sie aber heutzutage alleinherrschend wird, desto mehr thut es not, den Sinn für das Charakteristische der Melodieen und insbesondere für ihre Zugehörigkeit zu den Festzeiten und Festtagen des Kirchenjahres zu wecken und lebendig zu erhalten. Mehr als das beste Gesangbuch es uns sagen kann, sagt uns die Melodieenkunde, daß der größte Teil unserer mächtigsten und volkstümlichsten Liedweisen seine Wurzel in einzelnen bestimmten Kirchenjahreszeiten und Festtagen hat.

Unsere bedeutendsten Melodieen gehören ihrem Ursprunge und ihrem Charakter nach einer einzelnen kirchlichen Festzeit oder einem einzelnen Gebiete des christlichen Lebens an. Diese Thatsache gilt es wieder zu erkennen und mit ihrer Anerkennung wieder Ernst zu machen in unserem gottesdienstlichen Leben.

Wem der „Choral" im Gegensatze zu aller rhythmisch und melodisch reizvollen und lebendigen Musik nur eine steife tote Masse ist; wer in ihm die Musik auf den Gefrierpunkt gekommen erachtet, der wird freilich keinen Sinn dafür haben, daß wie die Melodieen des weltlichen Volksgesanges so auch die des kirchlichen Volksgesanges jede ihr eigentümliches ihr ausschließlich zugehöriges Gepräge tragen. Wer aber die Melodieen in ihrer ursprünglichen Fassung kennen lernt und zugleich sie auf die Zugehörigkeit zu dem ihnen ursprünglich eignenden Texte ins Auge faßt, dem wird sich das unendlich reiche Leben von wunderbarster Mannigfaltigkeit im ganzen, von festester Bestimmtheit im einzelnen enthüllen, welches unsere Kirchenmelodieen durchströmt. Es sind nicht alles Eichen in diesem Walde; neben der Tanne schmiegt sich die Birke. Es sind nicht alles Lilien in diesem Garten; Rosen, Nelken und Jasmin glühen und duften darein. Was uns Herder und andere vom Volksliede erschlossen, das gilt vom kirchlichen Volksliede erst recht.

Diese Erkenntnis bricht sich naturgemäß um so mehr Bahn, je mehr unsere neuere und neueste Gesangbuchsreform uns die alten Lieder wieder in die Gemeinden einführt, welche in der Zeit des Rationalismus entweder ganz geschwunden oder durch platte Nachdichtungen ersetzt waren. Mit dem Interesse an den Liedern aus der schöpferischen Zeit des Protestantismus erwacht aber zugleich das an ihren Melodieen. Denn die religiösen Gedichte späterer Zeiten sind für sich, ohne Melodie, ja großenteils als Buchlyrik, ohne Rücksicht auf das Singen, entstanden. Bei den meisten Liedern des Reformationszeitalters aber tritt Wort und Weise gleichzeitig und in Eins, unabtrennbar, unauflöslich verbunden hervor.

Und solche Melodieen sind es zumeist, welche — mit ihren Liedern — den Festzeiten und Festtagen des Kirchenjahres ihr Gepräge geben.

Daß die Kirchenjahreszeiten eines solchen Gepräges bedürfen, liegt in ihrer Natur begründet. Das Kleid, welches die Erde trägt, steht uns sofort vor Augen, wenn eine der Jahreszeiten des Naturjahres genannt wird. Frisches Laub und Blütenschnee der Bäume kennzeichnet den Frühling, die Rosenblüte den Sommer, der Früchte Gold den Herbst, des Laubes bunte Farben den Spätherbst, das Schneegewand der dunkeln Erde den Winter. Und des Maies Nachtigallenlied und des Novembers Sturmesmelodie erwacht vor unserem inneren Ohre, so oft wir dieser Zeiten des Jahres gedenken.

Ebenso im Kirchenjahre. Zwar haben wir noch andere Kennzeichen, welche den Kirchenzeiten ihr Gepräge zu geben berufen sind. Man fängt in der evangelischen Kirche wieder an, die Bedeutung der liturgischen Farben und sonstiger wechselnder Symbolik an Altar und Kanzel zu würdigen. Ist ihre Sprache zur Zeit eine von wenigen verstandene, so deuten viele Anzeichen darauf hin, daß dieser Schmuck des Gotteshauses fortan mehr seiner ursprünglichen Bedeutung entsprechend wird angewandt werden. Die Namen der einzelnen Sonntage dagegen nach den Introiten (Eingangssprüchen) der alten Kirche (z. B. in der Passions- und Osterzeit) haben insofern ihre charakteristische Bedeutung verloren, als der Sinn jener Introiten der heutigen Gemeinde nicht mehr erschlossen und meist nicht erschließbar ist. Besonders lebendig charakterisieren die Perikopen den Festtag und den Sonntag, welchem sie angehören. Aber sie wechseln, wie jene Namen (Invocavit 2c.), mit jedem dieser Tage. Wir bedürfen charakteristischer Stücke für den Gottesdienst, welche ganze Festzeiten kennzeichnen. Da bieten denn unsere neuen Agenden, in musterhafter Weise auch die neue preußische, Sprüche und Gebete für die wechselnden Kirchenzeiten: Eingangssprüche, Gnadenverkündigungen, Wechselsprüche, Gebete vor der Schriftlesung, Fürbittengebete („Kirchengebete"). Daß hierdurch der im engeren Sinne

liturgische Teil des Gottesdienstes erst seine rechte Lebendigkeit erhält, ist ohne Frage. Aber alle diese Stücke bedürfen der Ergänzung durch Zeugnisse der Gemeinde, in welchen der Festton, ehe er von Altar und Kanzel erklingt, klar und voll zum Ausdrucke gelangt ist. Das geschieht im Liedworte. Das Lied ist die charakteristischste Kennzeichnung der Kirchenzeit. Während das Predigtwort fließend ist und immer neu erzeugt wird, während die Bedeutung einzelner liturgischer Sprüche leicht sich der Gemeinde verbirgt, prägt das Lied, von Geschlecht zu Geschlecht in der Gemeinde sich vererbend und durchs ganze Leben den Menschen geleitend, die Kirchenzeit aufs bestimmteste aus. Aber wiederum sind die Melodieen für die Kennzeichnung der Kirchenzeit bedeutsamer als die Liedworte. Nicht wenige Melodieen haben ihre Lieder überdauert. Es bürgern sich leichter neue Lieder auf die alten Weisen, als neue Weisen auf die alten Lieder ein. Wie viele Melodieen, deren Texte heute verschollen sind, haben seit der vorreformatorischen Zeit ihre Lebenskraft und Eigentümlichkeit von Geschlecht zu Geschlecht erprobt!

Sollen aber unsere Melodieen die Festzeiten und Festtage des Kirchenjahres charakterisieren, so müssen sie selbst in ihrer charakteristischen Eigentümlichkeit uns einleuchten. Aus diesem Grunde ist im nachfolgenden der Versuch unternommen, die wichtigsten Festmelodieen nach dem Eigentümlichen ihres Baues und Gehaltes, ihrer Stimmung und ihres Ausdrucks darzustellen. Es ist geschehen in der Hoffnung, daß diese Charakteristiken sich für die rechte und rechtzeitige Verwertung und Darbietung der Melodieen im Gottesdienste anregend erweisen mögen. Eine Melodie, gesungen zu ihrer Zeit, ist wie goldene Äpfel in silbernen Schalen.

I. Advent.

Vorreformatorisch schon nachweisbar, aber noch heute — zu dem Liede Gott sei Dank durch alle Welt — allgemein im Gebrauche ist die Melodie Nun komm der Heiden Heiland. Die ungewöhnlich markige Melodie giebt dem Bußernste der Adventszeit einen mächtigen Ausdruck. Von welcher Gedrungenheit ist das Metrum: vier siebensilbige trochäische Zeilen, jede mit einer betonten Silbe nicht nur beginnend, sondern auch schließend. Noch gedrungener aber ist die Melodie. Melodisch reich hat sie doch nur den Umfang einer Sexte (f bis d); drei Zeilen schließen mit der Tonika. Dazu hat die Melodie nur drei nach den Tönen verschiedene Zeilen, denn die vierte Zeile ist der ersten gleich: nach kurzem aber gewaltigen Laufe kehrt so der Strom der Weise in seinen Ursprung zurück. Diese Melodie hat den Vorzug, nur der Adventszeit anzugehören. Wenigstens giebt es kein Lied von allgemeiner Verbreitung heutzutage, welches auf dieselbe gesungen würde.

Die Fassung dieses Melodieengehaltes zu dem Texte Nun komm der Heiden Heiland ist aber weder die einzige noch die älteste, die wir kennen. Die älteste ist vielmehr die zu dem Hymnus Veni redemptor gentium. Diese Melodie, fast gleichlautend mit der anderen, nur daß jede Zeile jambisch und achtsilbig ist, findet sich im evangelischen Kirchengesange zu dem Liede Komm, Heidenheiland, Lösegeld. — Aber auch die vier ersten Zeilen der fünfzeiligen Melodie Verleih uns Frieden gnädiglich entstammen derselben Weise Veni redemptor gentium. Und endlich auch die Melodie Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, nur

daß diese den Umfang der Hymnusmelodie kühn durchbricht (in der dritten Zeile). Für so gewaltig aber galt dieser Melodieengehalt, daß er sich in vierfacher Fassung, wie wir aufgewiesen haben, in der Reformationszeit findet und bis in unsere Zeit erhalten hat. Jede dieser Fassungen hat ihre charakteristischen Vorzüge, die zu Nun komm der Heiden Heiland den der größten metrischen und melodischen Gedrungenheit.

Es ist eine eigentümliche Beobachtung, daß man von dieser Melodie eine ganze Reihe von Strophen, ja das ganze Lied Gott sei Dank durch alle Welt mit seinen neun Strophen in einem Zuge singen kann, ohne daß die Weise eintönig würde: ein Zeichen, wie gehaltvoll sie ist.

Auch die Melodie Gottes Sohn ist kommen ist wohl vorreformatorisch. Sie gehört ursprünglich dem lateinischen Gesange Ave hierarchia (15. Jahrh.) an, einem auf Lukas 1 gegründeten Marienliede für die Adventszeit. Als Adventsmelodie getragen und feierlich giebt sie auch der Simeonssehnsucht des Sterbeliedes Herr, nun laß in Friede ergreifenden Ausdruck. Wundervoll ist der Aufschwung in den beiden ersten Zeilen; der Charakter des Ganzen aber ist gehalten und ernst: wie die zweite Zeile zur hohen Tonika emporgestiegen ist, so schreitet die vierte zur tiefen Dominante herab. Die beiden letzten Zeilen bilden dann den ruhevollen Ausklang. Das Lied Gottes Sohn ist kommen von Johann Horn, dem Sänger der böhmischen Brüder, findet neuerdings wieder öfter Aufnahme in die Gesangbücher; mit ihm findet sich unsere Melodie zuerst 1544.

Die Melodie des Vertrauensliedes Von Gott will ich nicht lassen ist mit dem Adventsliede Mit Ernst, o Menschenkinder so verwachsen, daß wir immer versucht sind, sie als eine ursprüngliche Adventsweise anzusehen. Selten decken sich Text und Ton so völlig, als bei diesem Thiloschen Adventsgesange. Die Weise entstammt dem weltlichen Volksgesange. 1571 findet sie sich zuerst geistlich verwendet und zwar zu: Von Gott will ich nicht lassen, aber schon 1575 zu einem

Weihnachtsliede. Dafür möchte sie uns heute freilich zu wenig licht und froh erscheinen. Ihr Charakter ist hoheitvoller Ernst mit einem Anfluge von Wehmut. Hingebung und Zuversicht spricht sie schön und klar aus.

Die Krone aller Adventspoesie: Wie soll ich dich empfangen hat Paul Gerhardt auf die Melodie des Sterbe- und Ewigkeitsliedes Valet will ich dir geben (1613) gedichtet und diese dadurch für alle Zeit zu einer Adventsmelodie gestempelt. Nichtsdestoweniger verdient die neue Melodie Johann Crügers zu diesem Liede die Verbreitung, welche sie gefunden hat. Diese Melodie in es-dur ist vom Jahre 1653. Die sinnende Stimmung, welche in ihr zum Ausdrucke kommt, ist unbeschreiblich schön. Es ist ein ahnungs- und vertrauensvolles Entgegenharren und Entgegengehen, welches die Melodie darstellt. So paßt sie trefflich zu den ersten zwei, drei Strophen. Nicht aber zur vierten. Süß und anschmiegsam sind ihre Töne; aber den Gegensätzen der vierten Strophe sind sie nicht gewachsen. Hier eignet sich nur der Heldenton, die machtvolle Weise des Valet. Vollends gilt das von der letzten Strophe (Er kommt zum Weltgerichte). Darum würde man, wo beide Melodien zur Verfügung stehen, wenn nur die drei ersten, oder etwa die 5.—7. Strophe gesungen werden sollen, die Crügersche Weise wählen können, zu der Schlußstrophe aber nur die Valetmelodie. In ein und derselben gottesdienstlichen Feier jedoch mit beiden Melodien zu wechseln, geht nicht an; es würde den Eindruck des Reflektierten und Gekünstelten machen.

Valet will ich dir geben ist eine Melodie voll Ernstes und Siegesfreudigkeit. Die Welt ist wirklich überwunden in der Stimmung des Sängers. Das Valet ist zur Wirklichkeit geworden. Beides, der Siegeston und die Hindeutung auf Tod und Ewigkeit machen die Melodie für das Adventslied und die Adventszeit wohl geeignet. Predigen doch die Adventsevangelien reichlich von den letzten Dingen.

Pracht und Jubel und zugleich innige Herzlichkeit erfüllen kein Adventslied und keine Adventsmelodie in so hohem Maße

als Macht hoch die Thür, die Thor macht weit. Dieses Weißelsche Lied vom Jahre 1598 hat erst im Freylinghausenschen Gesangbuche von 1704 die Melodie empfangen, welche es gleichsam vollendet. Es ist eine geradezu bewunderns-werte Thatsache, daß der Hallesche Pietismus es vermocht hat, diesem Texte, der zu den schönsten und gewichtigsten des Reformationsjahrhunderts gehört, eine so durchaus ebenbürtige Melodie zu verleihen. Der Ton ist echt kirchlich. Wort und Weise erscheinen wie aus einem Gusse. Die Wiederholung der beiden ersten Zeilen ist bei unseren Melodieen (soweit sie nicht vierzeilige sind) eine so überaus häufige Erscheinung, daß es etwas besonders wohlthuendes hat, einmal eine Melodie — und dazu eine achtzeilige — zu singen, bei der diese Wiederholung nicht stattfindet. Die Melodie trägt durch diese Unterlassung der Wiederholung etwas unaufhaltsam Vorwärtsschreitendes, zugleich etwas Herzandringendes an sich, wie wenige andere. Und das wird dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt, daß Zeile 3 mit geringer Veränderung in Zeile 4, Zeile 5 in Zeile 6 sich wiederholt. Geradezu einzig aber steht die Melodie dadurch da, daß trotz reichsten wechselvollsten Flutens in den acht Zeilen der Umfang doch nur der einer Sexte ist (f bis d, bezw. g bis e, je nach der Tonart)! Soll diese Melodie ihre Schönheit entfalten, so darf sie nur rhythmisch (im Dreitakt) gesungen werden. Durch den wundervollen Anfang mit der Terz (statt mit der Tonika) erhält sie etwas Leichthinschwebendes. Der Bau des ganzen Liedes in seinen fünf Strophen, die Architektonik der Textgedanken ist mir immer bewunderns wert erschienen. Aber Strophenbau und Rhythmus des Tones sind ebenfalls herrlich, ebenso durchsichtig und behältlich als originell. Alle Zeilen schließen mit betonten Silben. — Ein nicht zu unterschätzender Vorzug ist es noch, daß kein weiterer Text auf dieses Metrum gedichtet ist. So gehört die Melodie dem Liede ausschließlich. Beide, Lied und Ton, bilden einen ausschließlichen und charakteristischen Besitz der Adventszeit.

Diese Melodie ist, wenngleich die weitaus bedeutendste, doch nicht die einzige Adventsmelodie, welche wir dem Freyling-

hausenschen Gesangbuche von 1704 verdanken. Weit verbreitet ist eine sich hier zuerst findende Weise zu Gott sei Dank durch alle Welt (in d-dur). Aber so ansprechend und einheitlich sie ist, so festlich ihr Aufstieg von der unteren zur oberen Tonika in der ersten Zeile: der ernsten Macht des Textes ist sie nicht recht gewachsen; dieser entspricht vielmehr allein die Weise Nun komm der Heiden Heiland völlig.

Der Adventszeit gehören die Hosiannalieder an. Hosianna Davids Sohn, der in seines Vaters Namen ist vielleicht das im Tone kraftvollste und kirchlichste aller Rambachschen Lieder. Es enthält weniger Reflexion, mehr Adlerflug, als seine anderen Dichtungen. Man hat ihm wohl eine Melodie beigefügt, welche sich im Freylinghausenschen Gesangbuche von 1704 (zu dem Texte: Jesus ist das schönste Licht) findet (in a-dur). Ebenbürtig ist dem Liede jedoch nur die herrliche Melodie in d-dur, welche schon 1677 erschien (zu dem Liede: Ach mein Gott verlaß mich nicht) und seit dem Vorgange des Clevischen Gesangbuches vom Jahre 1772 mit Rambachs Hosiannaliede verbunden ist. Welch feierlicher Einzug des Königs in sein Reich! Welch festliche Pracht, da sich die Pforten öffnen! und doch zugleich — im zweiten Teile der Melodie — ein sinnender Zug, so daß die Bitte: Schreibe, Herr, mich auch mit an unter deine Unterthanen! ebenso in der Melodie ihren Ausdruck findet als der Jubel: Jauchzt, ihr Kräfte, freuet euch!

Dem heute so vielbeliebten Rückertschen Adventsliede Dein König kommt in niedern Hüllen hat J. Zahn (Psalter und Harfe Nr. 13) eine Melodie von Chr. Gregor (1784) zugeeignet, welche dieser zu dem Schefflerschen Morgenliede: Er ist mein Himmel, meine Sonne komponiert hat. Weich und süß mutet sie uns an, aus dem Kämmerlein eine Stimme voll heiliger Inbrunst. Sie ist, musikalisch hervorragend, wohl eine der schönsten geistlichen Melodieen, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstanden sind. Sie hat mit Recht im neuen Gesangbuche für Rheinland und Westfalen Aufnahme gefunden. (Am kongenialsten ist sie wohl dem

wundersam sinnigen geistlichen Liede der Susanna von Klettenberg: Mich überfällt ein sanft Vergnügen — s. Bunsen-Fischer Nr. 689 —; aber dasselbe wird sich kaum als Gemeindelied Bahn zu brechen imstande sein, so erhaben schön es ist. Und so kann denn die Gregorsche Melodie dem Rückertschen Adventsliede für den Gemeindegebrauch ausschließlich verbleiben.) — Im neuen Darmstädtischen Choralbuche findet sich eine ansprechende Melodie Arnold Mendelssohns zu dem Rückertschen Liede.

Nennen wir zum Schlusse noch diejenigen wichtigeren Adventslieder, welche leider auf adventsfremde Melodieen gesungen werden müssen: Kommst du, kommst du, Licht der Heiden (auf: Ach, was soll ich Sünder machen), Nun jauchzet all ihr Frommen, und: Auf, auf, ihr Reichsgenossen (auf: Aus meines Herzens Grunde), Warum willst du draußen stehen (auf: Werde munter mein Gemüte), Hosianna Davids Sohn (von Schmolck, auf: Meinen Jesum laß ich nicht), Dein Mittler kommt, auf, blöde Seele (auf: Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen).

II. Weihnachten.

Der ursprünglich und ausschließlich dem Weihnachtsfeste angehörigen Melodieen sind so viele, daß wir nur diejenigen aufführen können, welche allgemein im Gebrauche geblieben sind.

Wir beginnen mit fünf aus der vorreformatorischen Zeit.

Mit dem um das Jahr 1370 schon handschriftlich nachweisbaren Texte der ersten Strophe von Gelobet seist du Jesus Christ mag auch die Melodie gleichaltrig sein. Sie ist die kernhafteste aller Weihnachtsmelodieen, ebenso knapp, als gehaltvoll, ebenso ernst, als jubelnd. Sie giebt im Bunde mit Vom Himmel hoch da komm ich her dem Weihnachtsfeste seinen Charakter; letzteres ist leichter, helltönender, Gelobet seist du Jesus Christ tiefer, gemütvoller, brünstiger und zugleich liturgischer.

Ebenso weit verbreitet als diese war seit dem 15. Jahrhundert die auch noch heute unverklungene Melodie Der Tag der ist so freudenreich (Ein Kindelein so löbelich). Das ist das reichste, gewichtigste, ja wuchtigste Weihnachtsmetrum, welches wir haben. Da gewahren wir eine tiefe Versenkung der Seele in das Weihnachtsgeheimnis, und dann doch zugleich ein kindesfrohes Jauchzen und Springen. Der Wechsel jambischer und trochäischer Zeilen, aber auch die weite Ausdehnung der schöngebauten Strophe läßt die Melodie als eine Art Weihnachtsparallele zu Ostermelodieen wie: Christ ist erstanden und: Christ lag in Todesbanden erscheinen.

Zwei Melodieen, welche wahrscheinlich dem 14. Jahrhundert entstammen, genießen noch heute weiteste Verbreitung: Den die Hirten lobten sehre (Quem pastores laudavere) und: Nun singet und seid froh (In dulci jubilo).

Der alte „Quempas“ Den die Hirten lobten sehre hat in seiner Melodie etwas so Hinreißendes, daß wir uns nicht wundern, wie durch allen Wechsel der Zeiten auch der lateinische Text derselben Quem pastores laudavere sich bis in die Tage unseres Jahrhunderts in evangelischen Gemeinden erhalten hat, häufiger und lieber gesungen, als die schwerfälligeren deutschen Worte: Den die Hirten lobten sehre. Die wonnig frohe Melodie ist heute vor allem unserer Kinderwelt erschlossen. Übrigens wohnt ihr auch eine kraftvolle fast trotzige Stimmung inne. Das erfährt man recht bei einzelnen Strophen des Liedes, mit welchem sie heute allgemein verbreitet ist: Kommt und laßt uns Christum ehren von P. Gerhardt. Das interessante knappe Metrum macht die Melodie vornehmlich geeignet, im Wechselgesange mit anderen breiteren Melodien angestimmt zu werden. So finden wir sie im 16. Jahrhundert (Zahn, Melodien, Nr. 8573—8575) gemischt mit Resonet in laudibus (Singet frisch und wohlgemut oder: Joseph, lieber Joseph mein), Nunc angelorum gloria (Heut sind die lieben Engelein), Magnum nomen domini (Gottes Sohn ist Mensch geborn), schönen vorreformatorischen Weihnachtsmelodieen, die heute verklungen sind. Heute aber ist es von

bedeutender Wirkung, wenn etwa ein Kinderchor Strophen des Liedes Kommt und laßt uns Christum ehren zwischen den Gemeindegesang von: Ich steh an deiner Krippe hier einflicht.

Nun singet und seid froh, die unerschöpflich fröhliche Melodie des uralten Mischliedes In dulci jubilo, ebenso kindlich als gehaltvoll, erklingt gleichfalls seit der vorreformatorischen Zeit in unverminderter Lust. A. F. C. Vilmar sagt in seiner Geschichte der deutschen Literatur: „Aus diesem Liede spricht der volle wahre Jubel der Christfreude und aus seiner ihm wie einem echten Volksliede eigens angehörigen, prachtvoll jauchzenden Melodie der helle laute Freudengesang einer ganzen Gemeinde, eines ganzen Christenvolkes, welches dem Frohlocken, das alle Herzen in gleicher Stärke durchzittert, durch weithinschallende Jubeltöne Luft machen muß." Der Mischtext findet sich noch unverändert im Freylinghausenschen Gesangbuche von 1704. In der evangelischen Kirche finden sich Wort und Weise erstmals im Jahre 1529.

Vorreformatorisch ist endlich auch die Melodie Da Christus geboren war. Sie gehörte dem lateinischen Liede In natali domini an, wird auch (seit 1597) genannt: Singen wir von Herzensgrund, und hat in dem Oleariusschen Liede: Wunderbarer Gnadenthron (1671) einen schönen neuen Weihnachtstext erhalten. Das eigentümliche Metrum (sieben siebensilbige Zeilen, alle mit betonten Silben beginnend und schließend) giebt der Melodie eine lebhafte Bewegung, wie eines fröhlichen Reigens. Die Molltonart (doch ursprünglich dorisch!) mildert wiederum ihren Charakter. So einen sich hier Gegensätze in eigentümlicher und schöner Weise. In den Weihnachtsfeiern aber wird es sehr wohlthuend berühren, wenn neben all den hell aufjauchzenden Weisen auch einmal diese frischbewegte und doch mannhaft ernste Mollmelodie erklingt.

Mit diesen schmückten noch manche andere lateinische und deutsche vorreformatorische Lieder mit eigenen Melodieen die evangelischen Weihnachtsgottesdienste der Reformationszeit in Kirche und Haus. Zu ihnen traten in Luthers Zeiten schöne neue.

Als Luther zur Weihnacht 1535 sein Kinderlied Vom Himmel hoch da komm ich her dichtete, schloß er sich dabei an die erste Strophe des weltlichen Liedes vom Kranzsingen an: Aus fremden Landen komm ich her. Diesem Liede entlehnte er auch die Melodie, eine wunderliebliche heute noch in unverminderter Frische uns anmutende Melodie in f-dur im Umfange von einer Sexte, oder fast nur einer Quinte (f—c, nur ein einziges Mal geht sie bis d hinauf). Meist genannt Vom Himmel kam der Engel Schar (so auch bei Zahn, Psalter und Harfe, Nr. 25) hat sie sich bis heute hie und da erhalten und verdiente ganz besonders als Kindermelodie — ihres geringen Umfanges, ihrer zarten Frische, ihrer naiven Fröhlichkeit wegen — allgemein bekannt und geübt zu sein. Weshalb der Reformator sie schon 1539 durch eine andere, die heute allgemein gebräuchliche d-dur-Melodie zu Vom Himmel hoch da komm ich her, ersetzte, ist unbekannt. Man war ja damals durchaus daran gewöhnt, weltliche Weisen, insbesondere auch erotische, den ernstesten geistlichen Texten zuzueignen. Um so weniger wird der Umstand, daß diese Melodie Aus fremden Landen komm ich her auf den Tanzplätzen gesungen zu werden pflegte, ein Hindernis gewesen sein, sie geistlich zu verwenden. Übrigens ist die seit 1539 bis heute gebräuchliche Melodie gleichfalls voll frischester Fröhlichkeit. Weiter brauche ich zu ihrem Lobe nichts zu sagen. Jeder kennt sie, jedem hat sie an jedem Weihnachtsfeste Licht und heilige Freude ausgestrahlt.

Jubelnd wie diese, doch wohl noch gehaltvoller, etwa die Mitte haltend zwischen ihr und: Gelobet seist du Jesus Christ, ist des Joachimsthaler Kantors Nikolaus Herman Kinderlied-Melodie Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich. Der Kantor gab sie 1554 zu dem Abendreihen (mit Kranzsingen): Kommt her, ihr lieben Schwesterlein, 1560 zu unserem Weihnachtsliede. So ward das Reigen- und Wiegenlied, wie so manchesmal, zur Weihnachtsweise. Auch dieses Kinderliedes Umfang ist fast ausschließlich eine Quinte (f—c, nur einige Male d).

Aus der Zeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts, welche uns Melodieen wie: Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, Wie schön leuchtet der Morgenstern, Wachet auf, ruft uns die Stimme und viele andere gegeben hat, haben wir Weihnachtsmelodieen ersten Ranges nicht. Eine bedeutende Komposition ist Leonhard Schröters Freut euch, ihr lieben Christen (1587), doch mehr für den Chorgesang geeignet, als für den einstimmigen Gemeindegesang. Vom Jahre 1589 ist die lange Zeit sehr verbreitete Melodie Wir Christenleut habn jetzund Freud. Aber daß diese Mollmelodie mehr und mehr aus dem Bestande der Weihnachtsweisen ausgeschieden wird, kann ich nicht beklagen: die Melodie hat eine auffallende Ähnlichkeit im Charakter und hie und da auch in der Tonfolge mit: Ach Gott, erhör mein Seufzen und Wehklagen! Und das ist ein trauervoller nicht recht weihnachtlicher Ton.

Um so weihnachtlicher, süß und zart, von ergreifender Innigkeit ist die Weise, welche wir zuerst in dem zu Köln am Rhein 1599 erschienenen Katholischen Gesangbuche antreffen: Es ist ein Ros entsprungen. Michael Prätorius gab der Melodie 1609 einen Tonsatz, welcher ihrer rührenden tiefen Innigkeit entspricht. Aber bis zum Jahre 1840 hat dann weiter kein evangelisches Buch das Lied aufgenommen. Seit die 2. Auflage des Berliner Liederschatzes (1840) und die Kleine Missionsharfe (1852) es brachten, ist es dann allbeliebt im evangelischen Volke geworden.

Eine ganz andere Stimmung offenbart sich in den Weihnachtsmelodieen des 17. Jahrhunderts. Einen echten Balladenton schlägt die Melodie Schops zu dem Ristschen Liede Ermuntre dich, mein schwacher Geist an. Beide, Lied und Melodie sind vom Jahre 1641. Schon das Metrum hat etwas ungemein Anziehendes. Wir kennen seine packende Volkstümlichkeit aus Bürgers Lenore. Aber auch die Melodie Schops (das Metrum stammt nicht von ihm, es findet sich schon in der balladenreichen Reformationszeit, im Jahre 1538) ist voll frischer Wallung, ein voller Griff in die Saiten. Nicht eigentlich Jubel tönt sie, sondern eine etwas gedämpfte Freude.

Sie ist unter den Weihnachtsweisen, was unter den Osterweisen Johann Crügers Auf, auf, mein Herz, mit Freuden ist. In Rhythmus und Stimmung haben beide auffallende Ähnlichkeit. Nur daß der Ton der Schopschen Melodie um etwas dunkler gehalten ist.

Wenige Jahre danach (1646) erschien Hammerschmids herrliche Melodie zu Freuet euch, ihr Christen alle. Sie ist die Perle der Hammerschmidschen Melodieen. Aber sie unterscheidet sich gleichfalls charakteristisch von den Weihnachtsweisen des 16. Jahrhunderts. Hier treffen wir zum ersten Male den deklamatorisch-pathetischen Zug, welcher den Weisen dieses Meisters und einiger seiner Zeitgenossen eigen ist. Dadurch erinnert diese Melodie an Tongebilde wie: Ach, was soll ich Sünder machen, und: Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. So ist ihr Ton gleichfalls der einer gedämpften Freude. Aber es ist zugleich der Ton der Inbrunst. In dem vierzeiligen Kehrreim bricht die Glut der Freude leuchtender hervor. Wie man in der damaligen Zeit begann, den Rhythmus der Melodieen dadurch beweglicher zu gestalten, daß man die Schlußzeilen jeder Strophe im Dreitakt setzte, während die übrigen Zeilen im geraden Takte gehalten waren (z. B. bei: Welt ade, ich bin dein müde), so hat Hammerschmid dieser Melodie ein zwölffaches Halleluja im Dreitakt vorangesetzt. Doch hat sich dasselbe in den Gesangbüchern kaum noch erhalten und wird heute schwerlich wieder in den Gemeindegesang einzuführen sein.

Hat diese Melodie in dem bekannten Choralsatze von J. S. Bach zu der vierten Strophe: Jesu, nimm dich deiner Glieder eine figurierte Begleitung von erhabener Wirkung erhalten, so darf wie bei anderen so auch bei dieser Melodie die Kunst Bachscher Harmonisierung doch nicht verleiten, im Gemeindegottesdienste sie anders als schlicht begleitet zu verwenden. Das entspricht durchaus dem Sinne, in dem Hammerschmid die Weise schuf; seine eigenen Tonsätze beweisen das.

Von Johann Crüger haben wir zwei schöne Weihnachtsmelodieen. Auf das Metrum „Wir Christenleut" schuf er zu Paul Gerhardts Liede O Jesu Christ, dein Kripplein ist

(1653) die Weise, welche froh und schlicht dem Texte sich anschmiegt und auch zu „Wir Christenleut" besser paßt, als dessen eigene Melodie.

Bedeutender ist Crügers Weise zu Gerhardts Fröhlich soll mein Herze springen (aus demselben Jahre wie die vorige, 1653). Edel und gehaltvoll eint sie die frohe Lebendigkeit mit der tiefen Sinnigkeit, welche beide den Text auszeichnen. Die beiden langen Mittelzeilen (4 und 5) sind in moll gehalten. Vielleicht ist dies mit die Veranlassung gewesen, daß die Melodie hie und da durch die Ebelingsche zu: Warum sollt ich mich denn grämen (1666) verdrängt worden ist. Diese Ebelingsche Melodie hält sich durchaus in dur. Aber die Crügersche Melodie büßt durch ihr Ausweichen in moll doch den Charakter heiliger Freude nicht ein, vielmehr gewinnt sie nur an Tiefe und Bewegtheit der Stimmung. Sie ist in dieser Hinsicht ein Seitenstück zu des Meisters Ostermelodie: Auf, auf, mein Herz, mit Freuden. — Wundervoll ist in Ebelings Melodie zu dem genannten Gerhardtschen Vertrauensliede dieselbe Bewegtheit der Stimmung hervorgebracht, aber nicht durch den Wechsel von dur und moll, sondern durch bald emporquellende, bald herabflutende Tonreihen (Zeile 1 und 5). Fein ist auch, daß die Bewegung in Zeile 4 sich entsprechend der ersten Zeile aufwärts wendet (h d), in Zeile 8 dagegen entsprechend der fünften Zeile abwärts (h a). So klingen die vordem reich bewegten Töne am Schlusse beruhigt aus. Angesichts dieser wundervollen Melodie, der großartigsten, die Ebeling geschaffen hat, gestehe ich, daß, wo man die Crügersche Weihnachtsmelodie nicht besitzt, mir dies kein Grund ist, das Gerhardtsche Weihnachtslied etwa seltener singen zu lassen. Ist die Ebelingsche keine ursprüngliche Weihnachtsmelodie, so thut sie gleichwohl es uns, Alten wie Jungen, zu Weihnachten förmlich an.

Zwei andere Gerhardtsche Lieder ermangeln überhaupt volkstümlicher eigener Weihnachtsmelodieen. Ich steh an deiner Krippe hier wird nach: Es ist gewißlich an der Zeit (1524) gesungen, Wir singen dir Immanuel hat der Dichter

gar auf die Osterweise: Erschienen ist der herrlich Tag (1560) gedichtet. Doch hat man mit Recht nach einem Auswege aus der peinlichen Schwierigkeit gesucht, eine so überaus charakteristische Ostermelodie zu Weihnachten anzustimmen. Da hat man denn entweder das Halleluja preisgegeben und das Lied dann nach der Weise: Vom Himmel hoch da komm ich her gesungen, oder man hat, um das Halleluja beibehalten zu können, die Melodie: Gelobet seist du, Jesus Christ gewählt. Mir erscheint diese Lösung als die bei weitem glücklichere. Zwar muß hierfür in der zweiten Zeile von: Gelobet seist du, Jesus Christ vorn eine Note (die Wiederholung der Schlußnote der ersten Zeile) eingefügt werden. Dann aber hat das gewaltige Lied eine seinem Charakter durchaus entsprechende Weihnachtsmelodie. Die Weise: Vom Himmel hoch da komm ich her ist für den nicht bloß kindliches, sondern auch tiefes und erhabenes kündenden Text nicht mächtig genug. Und zu Weihnachten eine dorische Ostermelodie anzustimmen ist doch liturgisch nicht zu rechtfertigen.

Namhaftes, lebenskräftiges an originalen Weihnachtsmelodieen im Kirchenton hat das ganze 18., das ganze 19. Jahrhundert nicht hervorgebracht! Wohl fehlt es im letzten Jahrhundert nicht an einer reichen Anzahl weitverbreiteter geistlicher Weihnachtsweisen im Volkston (Stille Nacht, O du fröhliche, Du lieber heilger frommer Christ u. a. m.); auch fehlt es nicht an Kirchenliedern aus diesen beiden Jahrhunderten, die auf weihnachtfremde Weisen gedichtet worden sind: Dies ist die Nacht, da mir erschienen (auf: O daß ich tausend Zungen hätte), Gottes und Marien Sohn (auf: Meinen Jesum laß ich nicht), Jauchzet, ihr Himmel, frohlocket, ihr englischen Chöre (auf: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren); O Liebe, die den Himmel hat zerrissen wird gesungen auf: Laß mich, o Gott, die Achtung nie verletzen (1819, von Schicht), Der heilge Christ ist kommen (auf: Aus meines Herzens Grunde), Brich an du schönes Morgenlicht (auf: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn); ja gar ein Lied (Nacht umhüllte rings die Erde) auf die Melodie: Wachet auf, ruft uns die Stimme

wird im Gesangbuche heute noch vereinzelt angetroffen! Wer vermöchte diese Melodie zu Weihnachten singen zu lassen! Aber auch im Gebrauche der übrigen dem Feste nicht ursprünglich angehörigen Melodieen sollte man recht zurückhaltend sein.

Haben wir oben Schröters Tonsatz zu: Freut euch, ihr lieben Christen aufgeführt, so wollen wir hier einen Tonsatz von J. S. Bach zum Schlusse nicht unerwähnt lassen, welchen dieser Meister 1736 zu dem Gerhardtschen Liede Ich steh an deiner Krippe hier gegeben hat. Es ist eine Melodie in c-moll (Zahn, Melodieen Nr. 4663; Psalter und Harfe Nr. 32). Sie ist wundervoll in ihrer süßen, beglückten, flehenden Innigkeit. Dem Chor- und Hausgesange darf sie nicht fehlen; ja neuerdings hat das Kasseler Choralbuch (1890) sie aufgenommen, doch sie damit auch wohl mehr dem Haus-, als dem kirchlichen Gottesdienste erschließen wollen.

III. Neujahr.

Hier wird wie für die Wahl der Lieder auch für die der Melodieen zwischen Silvester und Neujahr zu unterscheiden sein. Diesen beiden Feiern angehörende eigene Melodieen giebt es nicht, wenigstens sind sie heute nicht mehr im Gebrauche. Um so sorgfältiger wird die Auswahl zu treffen sein.

In der Silvesterfeier kann man einen vierfach verschiedenen Ton anschlagen. Man kann in das Dunkel der Jahreswende das Licht der Weihnachtsbotschaft strahlen lassen. Das geschieht köstlich, indem die Gemeinde Das alte Jahr vergangen ist nach der Melodie Vom Himmel hoch da komm ich her anstimmt. Auch der Schlußvers von Freuet euch ihr Christen alle eignet sich trefflich. Diese Weihnachtsweisen sind schon ein Stück Silvesterpredigt. — Wie man aber an diesem Abende gern Texte wie den 90. Psalm wählt, so nimmt man auch mit Vorliebe Lieder von Vergänglichkeit und

Sterben. Da empfehlen sich besonders zwei: Wie fleucht dahin der Menschen Zeit mit der erschütternden Melodie: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt und: Mein Leben ist ein Pilgrimstand mit der fast melancholisch tiefen und doch trostvollen Weise: O Gott, der du ein Heerfürst bist. — Auch der Buße giebt man im Rückblicke auf das scheidende Jahr wohl einen Ausdruck. Hierfür empfiehlt sich ein Lied wie Allein zu dir, Herr Jesu Christ. Man sollte hier überhaupt kein Lied wählen, das ausschließlich Bußlied ist. — Vielmehr dürfen die Stimmen des Lobes und Dankes an diesem Abend nicht schweigen. Nur daß meist nicht die hellen Jubellieder angemessen sein werden, vielmehr Lieder gedämpfteren Tones. Nach Text und Melodie ein unvergleichlich schönes Silvesterlied ist Womit soll ich dich wohl loben mit der g-dur-Weise von Alle Menschen müssen sterben (auch: Jesu meines Lebens Leben genannt).

Für das wundervolle moderne Silvesterlied der Fürstin Reuß: Das Jahr geht still zu Ende hat man bald diese, bald jene Melodie gewählt. Keinenfalls sollte man Herzlich thut mich verlangen (O Haupt voll Blut und Wunden) oder Valet nehmen. Diejenige Melodie, welche sich in vollkommener Weise mit dem Texte deckt, ist Crügers: Wie soll ich dich empfangen. Das sind Jahresabendklänge voll sinnender Tiefe und Stille. Und singt man Silvester auf den Weihnachtston, so kann man auch auf den Adventston singen, zumal dort, wo die Crügersche Melodie als Adventsmelodie nicht im Gebrauche steht. Da könnte man sie also als ausschließliche Silvestermelodie einbürgern.

Dasselbe möchte ich empfehlen betreffs der höchst volkstümlichen, ergreifend innigen, modern anklingenden Melodie zu Psalm 130 (Zu dir von Herzensgrunde, dorisch, Straßburg 1539, Genf 1542, Zahn, Melodieen Nr. 5351 f., Zahn, Psalter und Harfe Nr. 48) zu dem Sacerschen Liede Durch Trauern und durch Plagen. Wenn es gelänge, dieselbe zu diesem Liede einzubürgern, so hätten wir eine treffliche eigene Neujahrsmelodie. Denn diese früher weitverbreitete

Melodie ist jetzt fast verschollen und würde also, unserem Kirchengesange wieder einverleibt, ausschließlich für die Silvester- oder Neujahrsfeier aufbehalten werden können.

Daß zum Schlusse der Silvesterfeier sowohl Unsern Ausgang segne Gott als auch die drei Strophen von Nun danket alle Gott nach Wort und Weise sich trefflich eignen, sei als selbstverständlich nur im Vorbeigehen erwähnt.

Die beiden charakteristischten Neujahrslieder sind Nun laßt uns gehn und treten von P. Gerhardt und Hilf, Herr Jesu, laß gelingen von J. Rist. Für ersteres ist die schlichte und gehaltvolle Melodie zu Nun laßt uns Gott dem Herren (1587) unentbehrlich. Das Ristsche Lied wird am besten nach der Weise Unser Herrscher, unser König (1680) gesungen. Dieselbe würde zugleich die Verwandtschaft und Nachbarschaft der Neujahrs- und der Epiphaniaszeit zum Ausdruck bringen.

IV. Epiphanias.

Auch für diese Festzeit giebt es kaum noch eine nur ihr eigentümliche Melodie in unserem heutigen Gemeindegesange. Die herrliche Vulpiussche Weise Lobet den Herrn, ihr Heiden all ist verklungen — der Text ist der Melodie nicht ebenbürtig. Vorwiegend zu den Epiphaniasliedern im Gebrauch sind die Melodieen: Valet will ich dir geben (zu: O König aller Ehren und Herr Jesu, Licht der Heiden), Meinen Jesum laß ich nicht (zu: Jesu, großer Wunderstern), O Jesu Christ meins Lebens Licht (zu: O Jesu Christe wahres Licht), und Unser Herrscher, unser König (zu: Werde licht, du Stadt der Heiden).

Werde licht, du Stadt der Heiden hat 1738 (bei König) eine eigene Melodie erhalten, welche sich durch Wärme und Innigkeit auszeichnet und sich mannigfach verbreitet hat,

aber hinter der leuchtenden Melodie Unser Herrscher, unser König doch zurücksteht. Diese letztgenannte giebt dem Epiphaniascharakter einen treffenderen Ausdruck.

Selbstverständlich dürfen in der Epiphaniaszeit die Weihnachtsklänge in Wort und Weise noch nicht verstummen.

V. Passion.

Sowohl die vorreformatorische, als auch die Zeit der Reformation haben uns eine Reihe der wertvollsten, lebenskräftigsten Melodieen zu Passionsliedern überliefert, teils solche, welche ursprünglich zu Liedern vom Leiden Christi gehören, teils solche, welche ihnen später beigefügt, dann aber auch fest mit ihnen verwachsen sind.

Dem 15. Jahrhundert entstammt die (bei Jobst Gutknecht 1527 dem Liede: Ach wir armen Menschen beigefügte) Melodie: O wir armen Sünder. Lange Zeit vernachlässigt ist sie heute in ihrem lyrischen und liturgischen Werte wieder voll erkannt. So hat sie mit einer Bearbeitung des Bonnusschen Textes vom Jahre 1543 Aufnahme gefunden im Minden-Ravensbergischen, im Bayerischen, im Hannoverischen und im Rheinisch-Westfälischen Gesangbuche. Die Melodie besteht aus einer Reihe ergreifender Rufe, welche in dem Kyrie am Schlusse ihren Höhepunkt erreichen. Das ist eine Musik, welche nicht veraltet. Da ist Lyrik und Dramatik in Eins, und doch zugleich eine ruhevolle, heiligernste Stimmung.

Nach Böhme (Altdeutsches Liederbuch) steht die Melodie schon in einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert (zu: Eya der großen Liebe). Gewöhnlich nach dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Liede Laus tibi Christe qui pateris genannt wurde die Melodie in der evangelischen Kirche zu zehn verschiedenen Texten gesungen. Heute ist die Fassung, welche M. Prätorius 1607 ihr gegeben hat, gebräuchlich. — Die

Melodie ist ein Triumph des trochäischen Metrums: ruhevoll bei aller erschütternden Klage; harmonisch abgetönt, fast weich ist ihr Eindruck. Ohne Zweifel ist es die eigentümlichste Passionsmelodie, welche wir besitzen. Durch das Ganze geht eine unaufhaltsame Steigerung: in den Zeilenpaaren sinken die Töne am Schlusse herab, aber jedes folgende Zeilenpaar erhebt die Klagelaute höher. Viermal hebt die Melodie mit vierfachem a an, um dann jedesmal herabzusteigen, dreimal wie erschöpft bis zu dem tiefen d. Dagegen erreicht sie das hohe d in dem zweiten Kyrie wie in einem Aufschrei. Aber bei aller Klage geht die erschütternde Melodie in dur, und klingt tief trostvoll. Das ist echt liturgische Lyrik!

Ebenfalls liturgisch und doch zugleich strophisch durchgebildet ist die andere vorreformatorische Passionsmelodie, welche wir zu dem Weißeschen Liede: Christus, der uns selig macht zu singen pflegen. Der Ton der Klage wird wie bei: O wir armen Sünder durch das trochäische Metrum verstärkt. Derselbe Tonfall am Schlusse jeder Zeile (die drei letzten Töne schreiten in Sekunden abwärts) in seinem eigentümlichen Rhythmus giebt der Melodie etwas ungemein Ergreifendes. O hilf Christe Gottes Sohn, Jesu, deine Passion: das sind mit vorgenanntem die Lieder, zu welchen diese Weise, die noch heute ganz allgemein verbreitet ist, gesungen wird.

Vielleicht auch schon vorreformatorisch, jedenfalls vor ihrer Aufzeichnung (1545) weit und breit bekannt gewesen ist die Melodie: Da Jesus an dem Kreuze stund. Eine Umarbeitung dieses Böschenstainschen Liedes über die sieben Worte (1515) hat mit der klagenden Melodie neuerdings wieder mehrfach Aufnahme gefunden.

Die Reformationszeit, an allerlei kirchlicher Dichtung so reich, hat uns eigentliche Passionslieder nur in geringer Zahl überliefert. Desto größer ist der Melodieenschatz aus diesem Zeitalter, dessen wir uns für die Passionslieder bedienen.

Unter den herrlichen Melodieen, welche 1525 in Straßburg erschienen, haben zwei für Passionslieder Verwendung gefunden.

Zuerst die Weise: Es sind doch selig alle die zu dem 23strophigen Heydenschen Liede: O Mensch, bewein dein Sünde groß. Wir kennen diese Melodie heute wohl mehr aus der Bachschen Matthäuspassion, wo sie in erhabenster Figuration bearbeitet den Abschluß des ersten Teiles bildet, als aus dem Gemeindegesange. Zwar wird sie in reformierten Gemeinden noch zu dem 68. Psalm gesungen, wie einst die Hugenotten mit diesem Psalm und dieser Melodie in die Schlacht zu ziehen pflegten (s. Gesangbuch für Rheinland-Westfalen, 1892, Nr. 528: Erhebet er sich, unser Gott). Aber als Passionslied ist sie nicht mehr im Gebrauche.

Desto mehr aber ist dies die Melodie An Wasserflüssen Babylon. Seit Paul Gerhardts Zeit gehört diese Melodie des 137. Psalms fast ausschließlich dem Liede: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. Es ist eine der reichsten Melodieen, die wir besitzen. Der Ernst ist freilich in der vorhingenannten noch tiefer. Aber fast überwuchtig mutet O Mensch, bewein dein Sünde groß uns an. An Wasserflüssen Babylon weiset eine metrisch schöne Gliederung, und melodisch einen wundervollen Wechsel hoher und tiefer Tonlagen auf. Den ergreifendsten Ausdruck gewinnt sie in den beiden vorletzten Zeilen, deren ringenden, rufenden Schmerz dann die letzte Zeile (zumal in ihrer langen ursprünglichen Form) mächtig und mild löst.

Gleich den beiden vorreformatorischen Melodieen im liturgischen Tone gehalten ist Christe, du Lamm Gottes. Die Melodie findet sich in der Braunschweigischen Kirchenordnung von 1531. Sie umfaßt nur wenige Töne. Der ganze Umfang ist f—c, meist aber bewegt sie sich in den vier Tönen f—b. Mit dem innigen Flehen spricht sich zugleich feste Zuversicht aus. Herrscht doch auch der Durcharakter in der Melodie vor. Aber in dem Amen erhebt sich der Bußruf zu ergreifender Klage.

Auch eine liturgische Weise, die aber zugleich strophisch schön gebaut ist, ist O Lamm Gottes unschuldig. Die Melodie hat sich in zwei Hauptformen verbreitet. Die süd-

deutsche lehnt sich an die ursprüngliche Form an, welche sich 1542 in der Kirchenordnung der Herzogin Elisabeth (Braunschweig) findet. Die norddeutsche folgt der Umbildung, welche die Melodie 1598 im Eislebener Gesangbuch aufweiset. Außerdem haben sich zahllose Varianten zu dieser Melodie herausgebildet, ein Beweis, wie allgemein verbreitet sie war und ist. Weich und doch hoheitsvoll und ernst erklingen ihre Töne. Es ist eine rechte Gebetsweise.

Die Melodie des weltlichen Abschiedsliedes Insbruck, ich muß dich lassen, welche sich, soweit uns heute bekannt, 1539 zuerst aufgezeichnet findet, ist für uns vor allem mit vier Liedern verwachsen: mit O Welt, ich muß dich lassen, In allen meinen Thaten, Nun ruhen alle Wälder und O Welt, sieh hier dein Leben. Daß sie jedem dieser vier Lieder einen gleich treffenden Ausdruck leiht, zeugt von ihrer Universalität. Freilich, nur die ursprüngliche Tonfolge läßt sie zu dem Gerhardtschen Passionsliede recht geeignet erscheinen; die späteren Abschwächungen haben ihr einen weichlichen Charakter aufgeprägt.

Im Jahre 1545 erscheint zuerst die schöne Mollmelodie, welche wir heute zu Wenn meine Sünd mich kränken singen. Auch die andere Melodie, auf welche dies Lied sich singen läßt und jetzt wohl zumeist gesungen wird, gehört der Reformationszeit an. Es ist Herr Christ, der einig Gottssohn (1524). Starke Anklänge an diese Melodie voll inniger Hingebung finden sich schon in einer Melodie im Locheimer Liederbuche (Mitte des 15. Jahrh., vgl. Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied I, Nr. 196, S. 453).

Dieser Schatz von Passionsmelodieen aus dem 16. Jahrhundert wird im 17. wesentlich bereichert.

Gleich auf der Schwelle des Jahrhunderts (1601) treffen wir die Melodie an, welche, seit Paul Gerhardt O Haupt voll Blut und Wunden dichtete und vollends seit J. S. Bach die Matthäuspassion schuf, als die Krone aller Passionsweisen gilt: Herzlich thut mich verlangen (auch oft als: Ach Herr, mich armen Sünder bezeichnet). Sie erscheint 1601

weltlich zu dem Liede: Mein Gemüt ist mir verwirret. Hans Leo Haßler wird als ihr Erfinder bezeichnet werden dürfen. Lange Zeit ist sie in der heiteren ionischen Tonart (unserem c-dur entsprechend) behandelt worden. Erst später findet sich der Anfang und Schluß in der phrygischen Tonart. Bach hat den c-Schluß durchweg, den phrygischen (e)-Schluß nur zu der Strophe: Wenn ich einmal soll scheiden angewandt. Ihre erhabenen Töne führen uns in das Allerheiligste der Passionsandacht.

Wundervolle Weichheit atmet die f-dur-Melodie des Melchior Vulpius zu dem Liede: Jesu Kreuz, Leiden und Pein, welche jetzt häufig zu Jesu, deine Passion sich findet (1609). Die achtzeilige Melodie hat nur den Umfang einer Sexte und bewegt sich fast ausschließlich in Sekundenfortschreitungen. Dadurch ist ihr der Charakter leiser, ergebungsvoller Klage aufgeprägt.

Zwei Passionsmelodieen sind dem katholischen Kirchengesange entnommen. Im Kölner Psalter vom Jahre 1638 findet sich das Stabat mater dolorosa mit der Melodie, welche noch heute in mehreren reformierten Gesangbüchern bei dem Texte: Seht die Mutter dort voll Schmerzen steht. Eine innige Melodie von schlichtem, natürlichem Flusse.

Gewaltiger ist die Weise des O Traurigkeit, o Herzeleid, welche J. Rist mit der ersten Strophe des Textes einem katholischen Gesangbuche vom Jahre 1628 entnahm, um die Strophe zum vollen Liede auszugestalten. Welch ein Heldenschritt in den beiden ersten kurzen Zeilen! Wir werden jedesmal durch dieselben an Händels Trauerchor bei Samsons Tode (in dessen Samson: Ihr Söhne Israels, klaget nun) erinnert. Auf diesen mächtigen Gang folgen dann die Töne stillerer Klage. Das Ganze ist von unbeschreiblicher Hoheit und Innigkeit. Wohl möglich, daß Händel, als er jenen Chor schuf, diese Liedweise vorschwebte.

Im Jahre 1630 erschien Heermanns Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. 1640 schuf Johann Crüger eine rhythmische Weise dazu, welche dem Liede durchaus eben-

bürtig ist. Singen wir sie in ihrer rhythmischen Urform, so erscheinen die drei ersten elfsilbigen Zeilen herrlich gegliedert. In der ausgeglichenen Weise aber werden diese Zeilen schwerfällig erscheinen, und der Gesang der Melodie erschlafft leicht die Gemeinde. Zwar bietet sie Bach in der ausgeglichenen Form, dazu noch durch Schleifer die Tonreihen verlängernd. Aber was ihm in der Kunstmusik möglich war: den Ausdruck unendlicher Klage durch wundersame Harmonisierungen der Melodie zu geben, das ist für den Gemeindegesang unmöglich. Auch enthält die Crügersche Melodie nicht nur Klage, sondern — wie der Text — zugleich Zuversicht, Gelübde, Ausblick in die Herrlichkeit nach dem Leiden. Bach hat einzelne Strophen voll Klagen und Fragen harmonisch ausgelegt, Crüger den Gesamteindruck des Liedes in seiner Melodie zusammengefaßt.

Weßnitzer hat 1661 zu dem Liede Jesu, meines Lebens Leben eine Melodie (in d-dur) veröffentlicht, welche edel und gemütvoll dem Danke der Seele für das Leiden Christi Ausdruck leiht.

Im Jahre 1684 erschien die weiche, wehmutsreiche g-moll-Melodie zu O du Liebe meiner Liebe. In ihrer ursprünglichen Form mutet sie uns wie ein Vorklang Bach-Händelscher Melodik an. Immer aber wird sie der schmerzensreichen Innigkeit der Strophen des genannten Liedes der Elisabeth von Senitz den treffendsten Ausdruck geben.

Eine im Jahre 1694 erschienene e-moll-Melodie hat mehrfach zu dem Liede: O Welt, sieh hier dein Leben Verwendung gefunden (ursprünglich zu: Ich komm jetzt eingeladen). Sie stimmt trefflich zu der Ausmalung des Leidens Jesu und giebt den Bußgedanken des Liedes ein kraftvolles Gepräge.

Ganz trefflich eignet sich die Melodie Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig (1698) zu dem schönen Tersteegenschen Passionsliede: Ruhe hier, mein Geist, ein wenig.

Das sind die wichtigsten Melodieen des 17. Jahrhunderts zu unseren Passionsliedern. Man sieht, auch dieser Zeitraum gewährt eine reiche Ausbeute.

Im 18. Jahrhundert finden wir nur vier Melodieen zu erwähnen. Zwei gehören der Brüdergemeinde an: Herr und Ältster deiner Kreuzgemeinde und die dur-Melodie von O du Liebe meiner Liebe.

Kaum hat eine Melodie so allgemeine Verbreitung gefunden, als die weiche stimmungsvolle Weise Herr und Ältster deiner Kreuzgemeinde. Sie soll einem weltlichen Liede entstammen und schon seit 1735 in der Brüdergemeinde üblich sein. Handschriftlich findet sie sich zuerst in einem Choralbuche von 1755, gedruckt zuerst in dem Gesangbuche in romanischer Sprache: Canzuns spirituelas, 1765. Unsere heutige Form findet sich im Choralbuche von Christian Gregor, 1784. Sie wird zu den Liedern: Marter Christi, wer kann dein vergessen und Eines wünsch ich mir vor allem andern gesungen. Der Melodie eignet eine gewisse Eintönigkeit. Auf acht Zeilen Text kommen nur drei verschiedene Melodiezeilen. Die erste Zeile kommt in jeder Strophe zweimal, die fünfte zweimal, die zweite viermal vor. Noch mehr. Die Anfangsnoten der ersten Zeile finden sich am Anfange von sechs Zeilen. Kein Wunder, daß die Melodie sich leicht einprägt und gern gesungen wird. Kein Wunder auch, daß man, um ihr eine größere Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu geben, die Änderung getroffen hat, den Schluß der ersten und dritten Zeile statt in die Höhe in die Tiefe zu führen. Dadurch bekommt aber die Melodie etwas Gespreiztes und einen ganz ungewöhnlichen Tonumfang. So wird neuerdings diese Variante überall wieder getilgt. So stimmungsvoll sie ist: vorherrschen darf sie in unseren Passionsfeiern ja nicht, denn die Kraft und Tiefe vieler anderen Passionsweisen geht ihr ab.

Ebenso leicht sangbar und behältlich als die ebengenannte ist auch die dur-Melodie zu O du Liebe meiner Liebe. Sie findet sich handschriftlich in einem Brüdergemeindechoralbuch (Herrenhag, bald nach 1735), und gedruckt 1745 bei Thommen, wo sie als in Herrnhut üblich bezeichnet wird. So licht und freundlich ist ihr Eindruck, so — fast möchte man sagen —

heiter geht sie ihre Sekundenschritte dahin, daß sie für die Tiefen des Textes von O du Liebe meiner Liebe doch nicht recht geeignet ist, überhaupt für die Passionszeit nicht. Möge sie zu dem Liede: Herz und Herz vereint zusammen gesungen werden. Eine Passionsmelodie ist sie nicht.

Eine Perle der Passionslyrik ist die a-moll-Melodie zu Der am Kreuz ist meine Liebe, welche in Königs „Harmonischem Liederschatz“ 1738 zuerst auftritt. Die erste Zeile prägt der Melodie den Charakter hingebungsvoller Wehmut auf. Mannhafter wird die Passionsklage im zweiten Teile (Zeile 5 und 6), um in Zeile 7 und 8 wieder weich und innig auszuklingen. Ebenso herrlich als zu dem genannten Liede eignet sich die Melodie auch zu dem P. Gerhardtschen Sei mir tausendmal gegrüßet. — Die erste Zeile klingt an eine Melodie eines Salve ad pedes Christi an, welche sich in einem „Psalteriolum“, Köln 1642, findet.

Eigentümlich in seinem Metrum und edel und ergreifend in seiner Melodik ist das Lied Meine Liebe hängt am Kreuz, dessen d-moll (c-moll)-Melodie sich zuerst 1761 findet. (Weniger bedeutend, wiewohl edel und innig, ist eine andere Melodie, welche das Natorp-Rinckſche Choralbuch aufführt. Sie steht in h-moll und ist von Kühnau, 1786.)

Im 19. Jahrhundert ist unser Gemeindegesang nur durch eine Passionsmelodie bereichert worden. Das ist O Lamm Gottes, der du trugest. Die Weise, aus Schweden entlehnt, steht in Natorps Choralbuch von 1822. Ihr Alter und Ursprung ist nicht nachweisbar. Diese Melodie hat unter allen des Gesangbuches den geringsten Umfang: nur von gis bis c aufwärts gehen ihre Töne! Wundervoll ist darin das Inständige des Flehens, die Beweglichkeit und doch zugleich das Gedrückte der Stimmung ausgesprochen. Zuversichtlicher ist der Ausdruck in Christe, du Lamm Gottes; letzteres hat mehr Kraft und Erhebung. Aber die flutenden Wellen, die in dieser moll-Melodie immer wiederkehren auf engstem Raume, geben derselben etwas unvergleichlich Inständiges.

Diese Übersicht über die Passionsmelodieen ergiebt, daß ein reicher Schatz derselben vorhanden und unseren Gemeinden zugänglich ist. Sie sollten denn in den Sonntags- und Wochengottesdiensten, in den großen Feiern wie in den stillen Betstunden der Passionszeit der Gemeinde dargeboten werden, damit nicht diese Gottesdienste unter einseitiger Überfülle des gepredigten Wortes Einbuße erleiden, sondern liturgisch frisch und belebt dahinfließen, den Teilnehmern eben durch deren eigene thätige Teilnahme erquickend und erbaulich. Denn das ist doch das Wesen der liturgischen Feier, nicht, daß ein Chor durch die Fülle seiner Vorträge dem Gemeindegliede eine Art Konzertgenuß bietet, sondern daß die Gemeinde selbst rege und reichlich sich am Aufbau des Gottesdienstes beteilige. Und da wir gerade für die Passionszeit so viele liturgische Lieder haben, so können wir der predigtartigen Lieder um so leichter entraten, namentlich sofern dieselben nicht auf eigentliche Passionsmelodieen gedichtet sind. Die liturgischen Lieder aber werden sonderlich am Schlusse jedes Gottesdienstes als Höhepunkt der Feier von mächtiger Wirkung sein.

Gruppieren wir zum Schlusse die allgemeiner verbreiteten Melodieen der Passionszeit noch nach ihrer Herkunft, so unterscheiden sich leicht 1. solche, die ursprünglich (oder gar ausschließlich) Passionsmelodieen sind, 2. solche, die von Sterbeliedern entlehnt, 3. solche, die von anderen, als Sterbeliedern, herübergenommen sind.

Ursprüngliche Passionsmelodieen sind: Christus, der uns selig macht. O wir armen Sünder (Ehre sei dir Christe). Da Jesus an dem Kreuze stund. Christe, du Lamm Gottes. O Lamm Gottes unschuldig. Wenn meine Sünd mich kränken. Jesu Kreuz, Leiden und Pein. Seht die Mutter dort voll Schmerzen. O Traurigkeit, o Herzeleid. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. Jesu, meines Lebens Leben. O du Liebe meiner Liebe (g-moll). Der am Kreuz ist meine Liebe. Meine Liebe hängt am Kreuz. O Lamm Gottes, der du trugest.

Sterbeliedern entlehnt sind: O Welt, ich muß dich lassen (zu: O Welt, sieh hier dein Leben). Herzlich thut mich verlangen (zu: O Haupt voll Blut und Wunden). Nun lasset uns den Leib begrabn (zu: Der du, Herr Jesu, Ruh und Rast). O Jesu Christ, meins Lebens Licht (zu: Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist, und: Herr Jesu Christ, dein teures Blut).

Sonstigen Liedern entlehnt: Herr Christ, der einig Gotts Sohn (zu: Wenn meine Sünd mich kränken). An Wasserflüssen Babylon (zu: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld). Es sind doch selig alle, die (zu: O Mensch, bewein dein Sünde groß). Ich komm jetzt eingeladen (e-moll, zu: O Welt, sieh hier dein Leben). Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig (zu: Ruhe hier, mein Geist, ein wenig). Meinen Jesum laß ich nicht (zu: Jesu, geh auf Golgatha). Herr und Ältster deiner Kreuzgemeinde (zu: Marter Christi, wer kann dein vergessen, und: Eines wünsch ich mir vor allem andern).

VI. Ostern.

Wir haben Gemeinden kennen gelernt, welche außer Jesus, meine Zuversicht keine einzige eigentliche Ostermelodie besaßen. Sie sangen: O auferstandner Siegesfürst (nach der Melodie: Was Gott thut, das ist wohlgethan), O Tod, wo ist dein Stachel nun (nach: Es ist gewißlich an der Zeit), Wach auf, mein Herz, die Nacht ist hin (nach: Es ist das Heil uns kommen her), Willkommen, Held im Streite (nach: Christus, der ist mein Leben), Hallelujah, jauchzt ihr Chöre (nach: Wachet auf, ruft uns die Stimme) u. s. f. — wir könnten diese Reihe noch bedeutend vermehren —.

Die genannten sind ja zumeist vortreffliche Osterlieder. Aber es ist doch ein beklagenswerter Mangel, wenn das älteste und in gewissem Betracht grundleglichste Fest des ganzen Kirchenjahres nicht durch ureigene Melodieen ausgezeichnet wird. Man

klagt so oft, daß Ostern in der Gemeinde an Festlichkeit dem Karfreitage, das Freudenfest den Leidenswochen nachstehe an Innigkeit und Tiefe feiernden Erlebens. Wir setzen aber die Osterfeier selbst herab, wenn wir sie nicht mit denjenigen Melodieen begehen, welche ihr ursprünglich das liturgische Gepräge gaben.

Und an solchen Melodieen fehlt es nicht. Zwei derselben wenigstens sollten in keiner Gemeinde ungesungen sein: Christ ist erstanden und: Erschienen ist der herrlich Tag.

Von dem Liede: Christ ist erstanden sagt Luther in der Hauspostille: „Aller Lieder singt man sich mit der Zeit müde, aber das Christ ist erstanden muß man alle Jahre wieder singen.“ Mit welcher Begeisterung die Gemeinde der Reformationszeit den Lobgesang anstimmte, erhellt aus der Überschrift, welche Georg Witzel in seinem Psaltes ecclesiasticus (1550) demselben gegeben hat: „Hier jubiliert die ganze Kirche mit schallender Stimm und unsäglicher Freud.“ — Ein Lied dieses Anfangs ist seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar. So nimmt man an, daß auch die Melodie dieser Zeit entstamme. Teile derselben finden sich im 15. Jahrhundert aufgezeichnet (Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied I, Nr. 242. II, Nr. 232 II). Vollständig findet sich die Melodie zuerst in einem evangelischen Gesangbuche, in dem Joseph Klugschen vom Jahre 1535.

Die erste Zeile des Liedes in Wort und Ton ist das Thema des Ganzen: ein jauchzender Ruf. Bei herber Kraft ist die Melodie außerordentlich beweglich. Ergreifend ist die Steigerung in der Stimmung: das Hallelujah in der dritten Strophe. Wollte man die dorische Tonart als d-moll bezeichnen, so würde man sagen können, daß mit diesem Hallelujah in Strophe 3 die Melodie aus moll in dur hinüberträte. Aber wir protestieren dagegen, daß dieselbe eine moll-Melodie genannt werde. Freilich ist die Osterstimmung des Liedes feierlich ernst; ja man kann sagen: wie wir unserer Karfreitagsfeier den Ostersieg zu Grunde legen, so ist umgekehrt

in diesem Liede dem Osterjubel etwas von der Erinnerung an das herbe Leid, das ihm vorausging, beigemischt. Im Texte hat das auch in dem Kyrieleis, welches die drei Strophen abschließt, seinen Ausdruck gefunden. Aber Schwung und Gewalt atmet die ganze Melodie, Glühen und Auflodern heiliger Freude. Man beachte besonders das Aufsteigen des Tones in der vorletzten Silbe mehrerer Zeilen (1 und 2, sowie 1. und 3. Hallelujah der 3. Strophe).

Wenn ich hie und da meine Verwunderung aussprach, daß diese charakteristischste aller Festmelodieen zu Ostern in den kirchlichen und häuslichen Gottesdiensten nicht im Gebrauche sei, so wurde mir meist die Schwierigkeit der Ausführung und Behältlichkeit derselben entgegengehalten. Ich habe dann wohl mit Erfolg zwei Mittel vorgeschlagen, der Melodie mächtig zu werden: 1. man spiele sie ja nicht in einer Begleitung, welche sie als moderne moll-Melodie behandelt, sondern vielmehr in der markigen Weise, wie die Alten sie gesetzt, und wie sie sich z. B. in Zahns und Herzogs Choralbüchern findet; man vergleiche den Satz von Seth Calvisius (1597), welchen Tucher (Schatz des ev. Kirchengesanges II, Nr. 448) wiedergiebt; 2. gerade diese Melodie läßt sich sehr wirkungsvoll ohne Akkordbegleitung, nur in Oktaven, unisono spielen. Warum sollte nicht das volltönende Akkordspiel der Orgel am Osterfeste einmal unterbrochen werden durch ein unisono aller Stimmen derselben vom 2füßigen Oktavregister bis zum 16füßigen Posaunenbaß bei einer Melodie wie diese? Hat doch Händel in seinem Messias-Hallelujah auch den Harmonieenfluten plötzlich in dem „Denn Gott der Herr regieret allmächtig" ein solches unisono entgegengesetzt. Die reckenhaften Bewegungen der Melodie Christ ist erstanden aber rechtfertigen diesen Versuch um so mehr, als sie eigentlich über jeden Versuch, ihnen den fesselnden Panzer einer Begleitung anzulegen, hinausragen. Man wage darum getrost, die Melodie unisono zu spielen: leichter wird so ihr Wesen eindrücklich und behältlich werden.

Derselbe Gehalt, welcher die Melodie Christ ist erstanden erfüllt, findet sich noch einmal in unseren Osterliedern: in andere

Strophenform gegossen finden wir ihn in dem Liede Christ lag in Todesbanden wieder. Das Metrum der siebenzeiligen Strophe ist festgefügt und doch abwechslungsreich: Zeile 5 und 6 beginnen trochäisch, alle übrigen jambisch. Die Stimmung der beiden Melodieen ist sehr verwandt, doch ist Christ ist erstanden liturgischer, ein mit elementarer Gewalt hervorbrechender Jubelruf, während Christ lag in Todesbanden bei markiger Kraft doch ruhevoller, sinnender einhergeht. Die Melodie findet sich schon mit Luthers Liede im Jahre 1524.

Die Firma Regeltrost und Weinerlich wird es nun unerhört finden, daß wir zu den beiden genannten noch eine dritte „Moll-Melodie" für das Erklingen des Osterjubels der Gemeinde als unumgänglich bezeichnen. Denn Regeltrost ist zwar ein weinerlicher Geselle, aber er tröstet sich doch mit der Regel, daß man zu Ostern nicht in moll singen dürfe, denn moll heiße weich. Nun ist aber die Melodie Erschienen ist der herrlich Tag (1560) ebenso wenig eine Moll-Melodie, als die beiden vorhergenannten. Ja, der alte Kantor Nikolaus Herman hat hier eine ebenso charakteristische Melodie für den Osterjubel geschaffen, als seine Weise Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich es für den Weihnachtsjubel ist. Kindlicher erklingt die Freude in der letzteren, heldenhafter in der ersteren. Die Osterfreude ist Mannesfreude, die Weihnachtsfreude Kindesfreude. Dem entsprechen die Melodieen. Ich wüßte kaum eine Melodie unseres Gemeindegesanges, in welcher ein so rastloses Vorwärtsdrängen in der Stimmung bei so fester, ruhiger Form des Rhythmus enthalten wäre, als diese. Unaufhaltsam drängt die Melodie bis zum Höhepunkte in der vierten Zeile, um dann in dem Hallelujah auszuklingen. Wie widersinnig das Fermatenunwesen ist, kann man recht an dieser Melodie sehen.

Eine Gemeinde, welche diese Melodie beherrscht, ist dadurch folgender herrlicher Osterlieder mächtig: 1. Erschienen ist der herrlich Tag, 2. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du vom Tod erstanden bist (von Thomas Hartmann), 3. Frühmorgens, da die Sonn aufgeht, mein Heiland Christus auferstehet (von Johann Heermann), 4. Triumph, Triumph, es kommt

mit Pracht der Siegesfürst heut aus der Schlacht (von Benjamin Prätorius), 5. auch das Lied: Heut triumphieret Gottes Sohn (1591) läßt sich auf diese Melodie singen, wenngleich es eine herrliche eigene Melodie hat (bei Gesius, 1601, neues Gesangbuch für Rheinland und Westfalen, Nr. 121).

Von jauchzender Freude erfüllt ist die Melodie zu Gelobt sei Gott im höchsten Thron von Melchior Vulpius (1609.) Sie wird zumeist noch heute mit dem Harmonieensatze des Meisters gesungen und gespielt, der sie erfunden hat. Das dreimalige Hallelujah giebt der Strophe einen wundervollen Abschluß. So hoch und hell sie erklingt: dennoch liegt auch in ihr etwas von dem tiefen Ernste, welchen unsere Alten dem Ausdrucke ihrer Osterfreude allezeit beigemischt haben.

„Ein Lied hochfeierlichen Klanges" ist Johann Rists Osterhymnus Lasset uns den Herren preisen. Dieses Lied hat den Sänger Ristscher Dichtung, Johann Schop, zu einer Melodie begeistert (1641), welche heute ganz allgemein verbreitet ist, was man von dem Liede Rists leider nicht mehr sagen kann. Es ist die Melodie, welche jetzt meist Sollt ich meinem Gott nicht singen benannt wird, aber (wie in dem Bayerischen und dem neuen Kasseler Gesangbuche) richtiger nach dem Ristschen Liede genannt wird. Schwung und Fülle machen die Melodie zu einer der schönsten, die wir haben. Ihre Tonart (d-moll) und der Ernst, der sie erfüllt, erinnern an Erschienen ist der herrlich Tag. Aber ihr Aufschwung ist pathetischer und majestätischer. Das Ganze ist breit angelegt. In Zeile 1 und 2 ein wundervolles Emporspringen der Tönefluten vom tiefen d zum hohen f; nachdem sich das in Zeile 3 und 4 wiederholt, folgt im zweiten Teile (Zeile 5—7) ein ruhiges Dahinströmen, dann in den letzten drei Zeilen wieder eine Steigerung, welche den Aufschwung der beiden ersten Zeilen mit dem ruhigen Gange der Zeilen 5—7 verbindet. Ihre ganze Schönheit und Kraft entfaltet die Melodie nur in der ursprünglichen Dreitaktform. Die Schleifer am Anfange der ausgeglichenen Form geben der Melodie etwas Mühseliges, Kriechendes, welches ihr und ihren Texten durchaus nicht an=

steht. — Auf sie ist auch Taddels Osterlied: Höllenzwinger (Überwinder) nimm die Palmen gedichtet.

Der Zeit Paul Gerhardts und Johann Crügers verdanken wir zwei Ostermelodieen: Jesus, meine Zuversicht und Auf, auf, mein Herz, mit Freuden. Es geht nicht wohl an, die erstere dem Johann Crüger zuzuschreiben. Denn nachweislich ist sie, wenn auch in unentwickelterer Form, von ihm vorgefunden, wahrscheinlich von ihm verbessert worden. Für die Urheberschaft der Luise Henriette, der Gemahlin des Großen Kurfürsten, spricht bei der Melodie (die man ihr auch hat zuschreiben wollen!) nicht weniger und nicht mehr, als bei dem Texte, nämlich nichts. Die Umbildung, welche Crüger vorgenommen haben mag, wäre nicht bedeutend genug, um ihn den Schöpfer der Melodie zu nennen. Sie findet sich 1653 in der praxis pietatis melica.

In ihren so schlichten Tönen liegt doch etwas geheimnisvoll Ergreifendes: es ist der Ausdruck festester Heilsgewißheit gemischt mit dem Sehnsuchts- und Ahnungsvollen der Hoffnung der zukünftigen Herrlichkeit. Demgemäß ist die Melodie zu einem schönen Doppeldienste berufen: freudige Zuversicht an offenen Gräbern zu wecken und unsere Osterfeiern mit dem ernsten Gedanken an den Tod zu vertiefen. Kaum eine andere Melodie dringt so häufig und eindrucksvoll aus den Mauern, die den Gottesdienst der Kirche und des Hauses umschließen, hinaus ins Volksleben, als diese. Denn bei Freudenfesten bedient man sich heute im öffentlichen Leben weit seltener der heiligen Musik, als am Tage des Leides. Und bei den Kirchhofsgängen stimmt der Bläserchor doch ausnahmslos Jesus, meine Zuversicht an. Habe ich es doch schon bei dem Leichenbegängnis eines Juden blasen hören.

Freilich, dieser Doppelgebrauch der Melodie am Auferstehungsfeste Christi und bei den Leichenfeiern der Unseren beeinträchtigt ihren reinen Ostercharakter nicht unwesentlich. Um so wünschenswerter bleibt es darum, daß neben ihr andere in der Gemeinde lebendig seien, welche, wie die vorher genannten, lediglich der österlichen Zeit angehören.

Eine wahrhaft geniale Schöpfung Crügers ist seine Dreitaktmelodie zu Paul Gerhardts: Auf, auf, mein Herz, mit Freuden. Sie steht in der praxis pietatis melica von [1648] 1649. Wo dieses Lied mit seiner Melodie heut wiedererweckt wird, da kommt ein ganz neues Element in die Osterfeier hinein: welche wogende Freude spricht sich in der herrlich gebauten, rhythmisch und melodisch so mannigfaltigen und doch so volkstümlichen Melodie aus! (vgl. Ev. Gesangbuch für Rheinland und Westfalen, Anhang Nr. 1). Leider haben einige Gesangbücher (z. B. das für die Provinz Brandenburg) statt dieser Crügerschen eine Melodie in ausgeglichenem Rhythmus, welche J. B. König (1738) aus einer Dreitaktmelodie des Freylinghausenschen Gesangbuches (1704, Zahn Nr. 5245) gebildet hat. So entzückend die Urform im Freylinghausenschen Gesangbuche ist, so sehr sticht die Umbildung derselben von ihr — und vollends von der Crügerschen Melodie — ab.

Für die Crügersche Melodie ist es höchst charakteristisch, daß sie bei allem Fluten jauchzender Freude doch wiederholt in die Molltonart übergeht: so am Schluß ihres ersten Teiles (Zeile 2 und 4) und wieder in der sechsten Zeile. Es gehört nun einmal zu dem Wesen der Osterfreude, daß sie das Karfreitagsleid noch leise mit anklingen läßt. Sind nicht auch alle Ostergeschichten unserer Evangelien Zeugnisse einer Freude des Glaubens, welche erst allmählich Trauer, Furcht und Zagen überwog und überwand?

Und so werden wir zurückblickend dies als das Kennzeichnende aller Ostermelodieen bezeichnen dürfen, daß in ihnen Jubel und Feier voll männlichen Ernstes, Ergebnis gleichsam eines heiligen Ringens sind. In den Weihnachtsmelodieen klingt die Kinderstimme, in den Ostermelodieen die Männerstimme vor. Die ältesten Weihnachtslieder gehören der ionischen, die ältesten Osterlieder der dorischen Tonart an.

Es ist charakteristisch, daß die alten Ostermelodieen durchweg in tieferen Tonlagen sich bewegen, als die Weihnachtsmelodieen derselben Zeit. Christ ist erstanden geht nur

in der ersten Zeile von Strophe 1 und 2 und in den beiden ersten Zeilen von Strophe 3 über a hinaus; sonst bewegt es sich zwischen dem a und dem tiefen c. Erschienen ist der herrlich Tag hält sich auch viel in dieser Lage (c—a), so daß man schon dazu übergegangen ist, die Melodie, um sie dem hellen Kinderjubel zu erschließen, aus d einen Ton höher in e zu versetzen. Auch die herrliche g-dur-Melodie Heut triumphieret Gottes Sohn hält sich meist in mittlerer Lage: sie geht nur in zwei Noten über h hinaus. Obschon Christ lag in Todesbanden in der ersten, sechsten und siebenten Zeile sich höher schwingt, weilen doch auch mehrere seiner Zeilen in den Tönen d—a. Selbst Gelobt sei Gott im höchsten Thron bewegt sich am Schlusse der dritten wie der Hallelujahzeile in tiefen Tönen. Wie anders die ältesten Weihnachtsweisen Gelobet seist du, Vom Himmel hoch, Lobt Gott, ihr Christen, Nun singet und seid froh, Den die Hirten lobten sehre, auch Ein Kindelein so löbelich. Die unbekannten Meister aus reformatorischer und vorreformatorischer Zeit, welche diese Weisen schufen, haben bei den Weihnachtsliedern unwillkürlich an den Kindesjubel, bei den Ostergesängen an den Mannesernst gedacht.

Und dieser mannhaften Töne muß unsere Ostergemeinde wieder mächtig werden, vor allem der dorischen Weisen: Christ ist erstanden, Christ lag in Todesbanden, Erschienen ist der herrlich Tag.

Wir bedürfen aber eines reichen Schatzes an Ostermelodieen; nicht bloß an den Osterfesttagen selbst, sondern in der ganzen Freudenzeit bis Pfingsten ist es das natürlich gegebene, Osterlieder zu singen. Wenn z. B. an den sechs Sonntagen zwischen Ostern und Pfingsten als Eingangslied oder als Schlußlied ständig gesungen wird: Christ ist erstanden oder Gelobt sei Gott im höchsten Thron oder Heut triumphieret Gottes Sohn oder Triumph, Triumph, es kommt mit Pracht (lauter Lieder, die keiner Zerstückelung bedürfen, noch sie ertragen, die vielmehr in einem Zuge ganz gesungen

werden müssen): so ist das eine Art des Zurückgehens auf die alte Einrichtung der cantica firma, welche gewiß nicht den Eindruck des Stereotypen auf die Gemeinde machen wird.

VII. Himmelfahrt.

Das Himmelfahrtsfest bildet keinen Festkreis für sich, es ist vielmehr nur ein Glied in der Festkette der österlichen Freudenzeit.

Dem entspricht es, daß zwei grundleglichen Himmelfahrtsliedern Ostermelodieen eignen: Christ fuhr gen Himmel wird auf die Melodie Christ ist erstanden gesungen, Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du gen Himmel gfahren bist auf die Melodie: Erschienen ist der herrlich Tag. Ersterem fehlt nicht seine Eigenart: während die Melodie der ersten Strophe in Christ ist erstanden wiederholt wird, ist das bei Christ fuhr gen Himmel nicht der Fall und dadurch das ganze noch knapper, wuchtiger.

Herrlich tritt in der Reformationszeit die reformierte Kirche mit dem Himmelfahrtsliede Auf diesen Tag bedenken wir, daß Christ gen Himmel gfahren auf den Plan. Lied und Melodie sind gleich trefflich; ersteres ist von J. Zwick, letztere tritt in Straßburg (1537) zuerst hervor. In die meisten lutherischen Gesangbücher ist das Lied übergegangen, in wenige die Melodie. Vielmehr hat man eine vom Trinitatisfeste, Allein Gott in der Höh sei Ehr, dafür eingesetzt. Dabei sind denn die beiden Hallelujah am Schlusse jeder Strophe einfach weggefallen. Es ist schade, daß man die kraftvolle frische mixolydische Himmelfahrtsmelodie getilgt und das Lied dadurch seines hochfestlichen Charakters zum guten Teil entkleidet hat. Kollege Regeltrost freilich — Gott hab ihn selig — würde angesichts der Melodie untröstlich ausrufen: man weiß ja gar nicht, ob die Melodie in g-dur oder in f-dur geht! Er kannte eben die alten Tonarten nicht und hatte kein Ohr für die Frische ihrer Kraft.

Eine wundersame Blüte gottesdienstlicher Lyrik ist die Melodie Melchior Franks (1628) zu den zweizeiligen Strophen des Liedes:

Gen Himmel aufgefahren ist — Hallelujah!
Der König der Ehren Jesus Christ — Hallelujah!

In der ersten Zeile dringt einem Springquell gleich die Melodie eine Oktave empor (von d bis d), um im Hallelujah einige Töne hinabsteigend einen Ruhepunkt zu gewinnen, in der zweiten Zeile macht sie einen höchst charakteristischen Abstieg, und das Hallelujah führt dann wieder aufwärts zum Abschlusse in g. Trotz ihrer Zweizeiligkeit hat darum die Weise doch etwas melodisch und rhythmisch Reiches und Umfassendes. Ja, wir müssen sie als Melodie wohl als vierzeilig bezeichnen. Das ist etwas für unsere Kinderwelt! Lied und Melodie haben dann neuerdings in unsere Sammlungen geistlicher Volkslieder, hier und da auch in die Gesangbücher, wieder Aufnahme gefunden.

Hiermit sind die originalen Himmelfahrtsmelodieen von Bedeutung erschöpft. Unauflöslich mit dem Feste verbunden sind aber auch die Melodieen: Es ist gewißlich an der Zeit (zu: Auf Christi Himmelfahrt allein), Ach Gott und Herr (zu: Zeuch uns nach dir), Wie schön leuchtet der Morgenstern (zu: Ach wundergroßer Siegesheld), Aus meines Herzens Grunde (zu: Der Herr fährt auf gen Himmel), Alle Menschen müssen sterben (zu: Siegesfürste, Ehrenkönig); nur sollte man zu Himmelfahrt immer die g-dur-Melodie dieses Liedes wählen; sie ist majestätischer und ahnungsvoller zugleich, und überdies nicht so fest mit jenem Sterbeliede verbunden, als die in c-dur.

VIII. Pfingsten.

Nicht ganz so wie die uralten Ostermelodieen sind die reformatorischen und vorreformatorischen Pfingstmelodieen verklungen in unserem Gemeindegesange. Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen deiner Gläubigen, Komm,

Gott Schöpfer, heiliger Geist, Komm, heiliger Geist, Herre Gott, Nun bitten wir den heiligen Geist: diese vier Melodieen sind in der evangelischen Kirche weit und breit im Gebrauche.

Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen: das ist die Prosaübersetzung der antiphona in vigilia pentecostes aus dem 11. Jahrhundert. Die Melodie dazu ist gleichfalls ohne Zweifel vorreformatorisch. Sie findet sich im Erfurter Enchiridion von 1527, vollständig aber erst bei Spangenberg 1545 aufgezeichnet. Die heute meist gebräuchliche vereinfachte Form stammt aus Natorps Choralbuch vom Jahre 1822.

Trotzdem es nur Prosaworte sind, und die Melodie sich der Weise des Psalmodierens anschließt, hat die Melodie eine ungemeine Verbreitung gewonnen und gewahrt. Es giebt Gemeinden, in welchen ständig jeder Gottesdienst mit diesem Liede eröffnet wird. Wir werden selbstverständlich einer solchen Stereotypie nicht das Wort reden, müssen aber bekennen, daß die Melodie etwas sehr Lebensvolles hat. So sehr sie scheinbar in denselben Gängen sich bewegt, so abwechslungsreich wird sie demjenigen erscheinen, welcher in sie sich versenkt. Es ist nicht zu verwundern, daß sie sich einer so großen Beliebtheit erfreute und erfreut.

Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist ist ein schlichter vierzeiliger Rhythmus (achtsilbige jambische Zeilen, die vierte Zeile der Melodie war ursprünglich siebensilbig). Die Melodie entspricht in ihrem Charakter der Weihnachtsmelodie: Gelobet seist du, Jesus Christ, der Ostermelodie: Erschienen ist der herrlich Tag. Nur daß hier das Hallelujah fehlt. Die Melodie würde bei ihrem knappen, gehaltvollen Bau eine noch größere Verbreitung gefunden haben, wenn ein durchschlagender deutscher Text ihr angehörte. Aber Luthers Pfingstlied: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist steht hinter seinen anderen Pfingstliedern zu sehr zurück, als daß es der Melodie zu der ihr entsprechenden Stellung hätte verhelfen können. Gleichwohl ist sie bis heute weit verbreitet. Ob sie es, wie man annehmen möchte, auch vor der Reformation war? Merkwürdigerweise

findet sich für ihr Vorkommen im Mittelalter keine Spur, so hoch auch das Ansehen des Hymnus Veni creator spiritus war. In katholischen Gesangbüchern nach der Reformation findet sie sich oft (Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied I, Nr. 344 I—III), zuerst 1555, in evangelischen schon seit 1524 mit Luthers Liede.

Komm, heiliger Geist, Herre Gott: Dieser feierlich majestätische Hymnus giebt vor anderen all unseren Pfingstfeiern ihr Gepräge. Der Quaderbau der Strophenform und des Tongefüges ist wie ein Bild der durch den heiligen Geist geschaffenen und getragenen christlichen Kirche. Diese Melodie gehört nur diesem Feste und nur diesem Texte. Die Melodie zeigt eine wogende Fülle; so breit ausgebildet ist keine der alten Weihnachts-, keine der alten Ostermelodieen. Der Weg von Gelobet seist du, Jesus Christ über Christ ist erstanden zu Komm, heiliger Geist, Herre Gott — von Weihnachten über Ostern zu Pfingsten — ist ein Weg in die Tiefe, Fülle, Weite. Kindlicher bricht die Freude in der Weihnachtsmelodie hervor, heldenhafter, eruptiver in der Oster-, in hoheitvoller Ruhe in der Pfingstmelodie.

Ihre abgeklärte Gestalt hat die Melodie erst in der Reformationszeit, bei der Einführung in den evangelischen Gemeindegesang erhalten. Die vorreformatorische Fassung ist allen Anzeichen nach unruhiger, figurenreicher, nicht so einheitlich und gemeindemäßig gewesen. Mit anderen hat auch diese Melodie ihre klassische Vollendung erst erreicht, als sie Gemeindebesitz wurde durch den evangelischen Gottesdienst (seit 1524).

Nicht eine Hallelujah-, sondern eine Kyrieleis-Weise ist und bleibt dem gegenüber das Nun bitten wir den heiligen Geist. Inbrunst und Inständigkeit des Flehens kennzeichnet sie. In der ersten Zeile steigt sie in bemerkenswerter Weise vor der Tonika abwärts, um sich allmählich wieder bis zu derselben zu erheben. Einzigartig sind sodann die Wiederholungen in der Melodie: die zweite Zeile schließt genau wie die erste; die dritte aber zerfällt in zwei Hälften mit einem Abschlusse, der zum dritten Male am Anfange der vierten Zeile

wiederholt wird. Das Kyrieleis ist dann die Wiederholung der Bewegung, mit welcher die erste und zweite Zeile schließt. Der Rhythmus der Melodie läßt die Länge der einzelnen Zeilen (9 bezw. 11silbig) nicht störend hervortreten (ähnlich wie bei Herzliebster Jesu). Das Metrum behält aber gleichwohl etwas Sinnendes, fast möchten wir sagen Klagendes. Versetzt Komm, heiliger Geist, Herre Gott uns mit einem Schlage in die tausendstimmigen Feiern unserer Dome, so führt Nun bitten wir den heiligen Geist uns ins Kämmerlein und auf die Kniee.

Dies ist wohl der Grund gewesen, weshalb die Brüdergemeinde sich dieser Melodie in so hohem Maße bemächtigt hat. Nach dem Paradigma dieses Metrums sind ganze Scharen von Brüdergemeindegesängen gedichtet. Dazu hat man die Melodie noch gar in einen tänzelnden Dreitakt gebracht, welcher die kräftige rhythmische Gliederung der Urform zerstört und ein Arioso an Stelle des Liedes setzt (Zahn 2029 d). Immerhin wird man eins der zahlreichen Lieder der Brüdergemeinde, welche auf diese Melodie gedichtet sind, nicht entbehren können: es ist das köstlich innige Gregorsche Lied: Ach, mein Herr Jesu, dein Nahesein. Auch läßt sich nicht leugnen, daß dieses Lied in seinem Texte der Melodie kongenial ist. Weiter aber giebt es keinen zur Aufnahme in das Gesangbuch geeigneten Text zu dieser Melodie, als das Pfingstlied selbst und dieses Gregorsche Jesuslied.

Die erste Strophe des Pfingstliedes war schon zu Bertholds von Regensburg Zeiten bekannt. Mit ihr mag die Melodie gleichaltrig sein, also schon im 13. Jahrhundert vorhanden gewesen. Die evangelische Kirche singt sie seit 1524.

Aus dem 17. Jahrhundert verdienen drei Pfingstmelodieen Beachtung: O heiliger Geist, o heiliger Gott (1623), Zeuch ein zu deinen Thoren (von J. Crüger, 1653), Komm, o komm, du Geist des Lebens (1693).

Die Melodie O heiliger Geist, o heiliger Gott stammt aus dem katholischen Kirchengesange. Die älteste Quelle ist das Kölner Gesangbuch vom Jahre 1623. Dort steht die

Melodie bei einem Osterliede. Dasselbe ist ein Ausdruck der Freude über die Erscheinung Christi in seinem verklärten Leibe. Es beginnt: En membra Christi vivida — Ist das der Leib, Herr Jesu Christ. Selten decken sich Text und Melodie so schön, wie bei diesem Liede. In demselben werden die Eigenschaften des verklärten Leibes Christi besungen: die claritas, impassibilitas, subtilitas, agilitas. Wie kongenial ist diesen Gedanken das Wesen der Melodie! Lichtvoll und beweglich, heiter und doch andachtsvoll — so schreiten auf leisen Sohlen die Töne dahin. Aber darum passen sie auch zu dem schönen Pfingstliede. Sie deuten den heiligen Geist als das lebendige Licht, das aus dem Himmel herniederflutet. Die originelle Melodie in ihrem Dreitaktrhythmus prägt sich leicht ein — so freuen wir uns dessen, daß sie hie und da in den Gemeinden wieder in Aufnahme kommt. Auch für unsere Kindergottesdienste ist sie trefflich geeignet. — Schon im Jahre 1650 hat die Melodie und zwar sowohl zu einem Pfingstliede, als auch zu einem Weihnachtsliede (O Jesulein süß, o Jesulein mild) in den evangelischen Kirchengesang Aufnahme gefunden und ist bis heute demselben verblieben.

Die ganze Herzlichkeit und Gebetsfülle Paul Gerhardtscher Lyrik, welche in dem Liede Zeuch ein zu deinen Thoren lebt, hat Johann Crüger (1653) in seiner Originalmelodie zu diesem Liede ausgedrückt. Schade, daß sie heute so oft zu Gunsten der — ja freilich wunderschönen, aber zu vielen Liedern gebrauchten und darum leicht etwas verbrauchten — Melodie: Aus meines Herzens Grunde aus den Gesangbüchern geschwunden ist!

Freundlich, lieblich, von schönem Ebenmaße, aber nicht festlich, ein anmutig dahinfließendes Bächlein, während die seitherigen Pfingstweisen Strömen glichen, erfreut sich die Melodie Komm, o komm, du Geist des Lebens allgemeiner Beliebtheit. Doch sollte man das Lied in unseren Pfingstfeiern nur spärlich verwenden. Die Melodie ist ein schöner moment musical. Zu zwei Texten wird sie gebraucht: außer zu dem Pfingstliede noch zu dem Schefflerschen: Liebe,

die du mich zum Bilde. Sie findet sich zuerst im Meiningenschen Gesangbuche 1693. Daß einer aus der Familie Bach (Johann Christoph Bach, Oheim Johann Sebastian Bachs) sie erfunden habe, ist nicht sicher bezeugt.

Es bedürfen jetzt noch diejenigen Melodieen der Erwähnung, auf welche so bedeutende Pfingstlieder gedichtet worden sind, daß sie zu Pfingsten unumgänglich sind, obwohl sie nicht Pfingstmelodieen sind ihrem Ursprunge nach. Da ist vor allem zu nennen Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Das ist eine Melodie von strahlender Schönheit und unvergleichlicher Volkstümlichkeit. Der Strophenbau ist gar nicht so einfach, wie sonst bei den volkstümlichen Weisen (Nibelungenstrophe, siebenzeilige Strophe ꝛc.). Die Melodie ist zwölfzeilig. Es wechseln jambische und trochäische Zeilen. Die erste Hälfte ist jambisch, aber ruhiger, die zweite trochäisch, aber bewegter. In der ersten Hälfte sind zweimal drei Zeilen miteinander verbunden, in der zweiten Hälfte zwei, dann drei, und die letzte steht für sich allein. Diese letzte, zwölfte Zeile wiederholt den Rhythmus der vorhergehenden (7—11) in verkürzter Form. Ihre ersten vier Töne (die halben Noten e h cis h) geben den Rhythmus von Zeile 7 und 8; die letzten vier Töne sind im Rhythmus den drei folgenden Zeilen (9—11) nachgebildet, nur daß sie zum Schlusse in zwei halben Noten ausklingen. — Es wechseln ferner in der Melodie lange mit kürzesten (zwei- und viersilbigen) Zeilen. Das ist sonst die Weise des Kunstgesanges, hier aber zugleich die der höchsten Volkstümlichkeit. Man darf wohl sagen, daß es eine volkstümlichere Melodie in unserem Kirchengesange nicht giebt. Auch in katholischen Gesangbüchern hat sie (nach Bäumker II, 296) mit dem originalen und mit anderen Texten seit 1656 mannigfache Verbreitung gefunden. Ihre älteste Quelle ist der Freudenspiegel des ewigen Lebens von Philipp Nicolai, 1599. Sie gehört also noch dem 16. Jahrhundert an. Wohl hat man, beflissen den Ursprüngen der Melodie nachzuforschen,[1])

[1]) Jedenfalls entstammt sie nicht dem weltlichen Volksgesange, vielmehr sind die nach derselben gesungenen weltlichen Liebeslieder spätere Parodieen auf das Morgensternlied.

in ihr Anklänge an frühere Melodieen aufgewiesen, z. B. an Jauchzet dem Herren alle Land vom Jahre 1538, wo sich die drei ersten Zeilen finden; auch mag man auf den verwandten Ton, die stark anklingende Grundstimmung von Resonet in laudibus immer wieder geführt werden. Ja wir dürfen von dieser Weihnachtsmelodie (1543) sagen, daß sie gewissermaßen der Stoff ist, aus welchem jenes Gebilde gewoben, der Marmorblock, aus welchem das strahlende Bild gehauen, das Metall, aus welchem die Glocke gegossen ist. Aber Wie schöu leuchtet der Morgenstern ist doch eben aus einem Gusse, von ebenso vollkommener Ursprünglichkeit als Schönheit, einheitlich in der Tonfolge, im Bau, in der Stimmung bei allem spielenden Reichtum der Rhythmik. Ists Glockenläuten, oder ist es der Tanzreihen von Kinder- und Engelscharen, was in den fünf ersten Zeilen des zweiten Teiles uns vor die Seele geführt wird? Es sind die schlichtesten Töne, Naturlaute, und doch wie kunstvoll ist das Ganze in seinem rhythmischen Wechsel, in seiner gehaltvollen Einheit! Wohl ist die Melodie männlicher, heldenhafter, als Resonet in laudibus; aber ihr vorherrschender Zug ist doch Klarheit und Süßigkeit, ein bei aller Festigkeit leichtes und graziöses Dahinschreiten. Wie stark unterscheidet sie sich von der anderen Melodie aus Nicolais Freudenspiegel Wachet auf, ruft uns die Stimme! Hier ist mehr Händel, dort mehr Mozart, in Wachet auf Gigantenschritt, in Wie schön leuchtet Engelreigen und Brautgesang. So deckt sie sich aufs vollkommenste mit dem Liede, und eigentlich nur mit diesem Liede. Sie giebt all den Stimmen und Stimmungen der Strophen des Morgensternliedes wundervollen Ausdruck, ebenso dem Herr Gott Vater, mein starker Held der 5. Strophe, wie den Sehnsuchtslauten bräutlicher Liebe (Deiner wart ich mit Verlangen) und dem Singet, springet, jubilieret, triumphieret. Ja das Lied wird durch die Melodie erst vollendet. Darum erscheint es dem, der sich in Lied und Melodie versenkt, unmöglich, beide voneinander zu trennen. Aber wie ist es geschehen mit der schönen Melodie? Ihre Schönheit wurde ihr

Unglück. Sie hat sich allerlei Lehrliedern und langweiligen Gelegenheitsgedichten müssen unterlegen lassen. Pietismus und Rationalismus und das geistliche Empfinden des neunzehnten Jahrhunderts wurden nicht müde, die Melodie zu allen erdenklichen betrachtenden, beschreibenden, deklamierenden, langatmigen Texten zu vernutzen. Dichter, die sich nicht kurz fassen konnten, bedienten sich des weiten Gewandes dieser Melodie, um ihren bequemen Wortreichtum prächtig zu kleiden — haben sie ihn nicht im Grunde dadurch erst recht bloßgestellt? — Schön sind die Nachdichtungen: O Jesu, Jesu, Gottes Sohn (von Johann Heermann) und: Hallelujah, Lob, Preis und Ehr (letzteres aus einem christlichen Brautliede hervorgewachsen); zu ihnen paßt die Melodie am besten.

Das bei weitem bedeutendste Lied aber, welches später auf diese Melodie gedichtet worden ist, ist das Pfingstlied O heilger Geist, kehr bei uns ein. Fast scheint der Text zu schwer, die Gedankenfülle zu wuchtig für die Melodie, wie wir sie vorhin charakterisiert haben. Aber — und daran soll die Melodie uns gemahnen — das Lied ist eben nicht ein so gewaltiges Stück wie Komm, heiliger Geist, Herre Gott. Es ist ein Gebetslied, das in breitem, tiefem Strome seine Fülle ergießt; aber die liturgische Macht der Lieder des 16. Jahrhunderts erreicht es nicht. Und die Melodie erinnert wieder und wieder an den wogenden Lebensodem des heiligen Geistes, an die warmen Lichtwellen, welche, wie die erste Strophe des Liedes es erfleht, von der Sonne der Ewigkeit ausströmen. Das Lied O heilger Geist, kehr bei uns ein ist ein hervorragendes Predigtlied für unsere Pfingstfeiern; die liturgische Erhebung der Gemeinde aber am Anfange und am Schlusse des pfingstlichen Gottesdienstes denken wir uns lieber in anderen Weisen an- und ausklingend.

Paul Gerhardts herrliches Pfingstlied: O du allersüßte Freude hat keine eigene Melodie, welche je allgemeineren Eingang gefunden hätte. Man hat sie wohl auf: Wie nach einer Wasserquelle gesungen. Aber diese Melodie möchte weniger geeignet sein, als die des Abendliedes: Werde munter

mein Gemüte. Zwar ist letztere nicht hochfestlich; ihr eignet ein gemütvoller Charakter, milden Abendfrieden tönt sie. Aber so hell und frisch erklingt diese Abendglocke, daß sie sich zur pfingstlichen Freude besser schickt, als die im ernsteren Sehnsuchtston gehaltene Weise zum 42. Psalm.

Dasselbe mag von dem Kramerschen Liede: Gott, gieb einen milden Regen gelten, doch ist hier vielleicht die Melodie Wie nach einer Wasserquelle eher angemessen.

Schmolcks beliebtes Lied: Schmückt das Fest mit Maien läßt sich gar wohl auf das innige elegische Jesuslied Jesu, meine Freude singen. Doch dürfte es sowohl seines Textes als seiner Melodie wegen nur als Predigtlied und auch da nicht am ersten Festtage verwendet werden. Festlich sind seine Klänge weniger; aber in der Trinitatiszeit wird es zwischendurch angestimmt durch seine Innigkeit die Gemeinde erwärmen.

Inbrünstig und weihevoll, ja in der vierten Strophe von erhabenem Ausdrucke ist Tersteegens Pfingstlied: O Gott, o Geist, o Licht des Lebens. Aber sowohl das Metrum als auch die Melodie verbieten, dem Liede in unseren Pfingstfeiern eine hervorragende liturgische Stellung zu geben. Schade, daß keine geistesgewaltigere Melodie zu diesem Liede vorhanden ist, als Erquicke mich, du Heil der Sünder. Sie ist immer noch die beste unter allen zu diesem Metrum hervorgetretenen. Die beiden letzten Zeilen schließen mit unbetonten Silben und sind neunsilbig; das bedingt den gedämpften Charakter des Metrums. Die Wiederholung des Quintensprunges der ersten Zeile in der zweiten und sechsten vermag nicht den schlichten Eindruck der Melodie zu heben.

Zu Ehrenfried Liebichs Liede Höchster Tröster, komm hernieder ist die eigene Melodie J. Crügers nicht allgemein im Gebrauche geblieben. Wo man es singt, geschieht es durchweg nach Warum sollt ich mich denn grämen. Und es ist nicht zu leugnen, daß diese Weise Ebelings auch zu dem Pfingstliede trefflich paßt mit ihrem starken Klange voll felsenfesten Vertrauens und heiliger Freude am Herrn.

Seit unsere Gustav-Adolf-Feiern vom 9. Dezember 1894 in weiten Kreisen die Melodie seines „Feldliedleins" (die Melodie Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn vom Jahre 1530) wieder zum Gemeingute gemacht haben, wird zu Pfingsten die Betrachtung über die Festgeschichte von Annoni: Es saß ein frommes Häuflein dort um so lieber angestimmt werden. Kraftvoller Ernst mit einem melancholischen Anhauche wohnt der Melodie inne; sie hat etwas Heldenhaftes, wenn auch nicht gerade Hochfestliches.

IX. Trinitatis.

Drei Melodieen aus der Zeit vor der Reformation haben sich für Trinitatislieder im Gebrauche erhalten.

Gott der Vater wohn uns bei ist eine markige Weise, starke ernste Freude austönend. Sie gehört zu jenen ionischen Melodieen, welche, wie Luthers Ein feste Burg und Ein neues Lied wir heben an von Kraft strotzen. Es ist, als sollte das Ureinfache, Felsenfeste, Selbstverständliche des christlichen Glaubens vor uns Gestalt gewinnen.

Wie ganz anders die dorische Weise zu Wir glauben all an einen Gott! Zwar auch sie ist voll überwältigender Kraft. Aber während diese Kraft in jener ionischen Melodie ruhevoll erscheint, ist hier alles gewaltigste Bewegung. Wie ein Feuerstrom zieht die Weise dahin, die jambischen Zeilen unterbrochen durch trochäische, die Sekundenfortschreitungen durch Quartensprünge, Zeilen in tiefer Lage wechselnd mit solchen in hoher. Es giebt wohl wenige Melodieen, in welchen ein so gewaltiges Leben pulsiert. Es ist, als sollte das Wesen Gottes als des Lebendigen dargestellt werden, ein Versuch in Tönen, wie in Worten die erhabene Symbolik Hesekiels von dem „Ansehen der Herrlichkeit des Herrn" Hesekiel 1. Ich muß gestehen, daß die machtvollen und vorwärtsdrängenden Tonreihen mich immer an diese Vision erinnert haben (Hes. 1, 4):

Und ich sahe, und siehe, es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer großen Wolke voll Feuers, das allenthalben umher glänzte; und mitten in demselbigen Feuer war es wie lichthelle . . . Oben aber über den vier Wesen war es gleich gestaltet, wie der Himmel, als ein Krystall, schrecklich, gerade über ihnen ausgebreitet . . . Und inwendig war es gestaltet wie ein Feuer um und um . . . Gleichwie der Regenbogen siehet in den Wolken, wenn es geregnet hat, also glänzte es um und um. Dies war das Ansehen der Herrlichkeit des Herrn.

Erinnert uns Gott der Vater wohn uns bei an Händels Art, so Wir glauben all an einen Gott an Bachs tiefste Schöpfungen.

Ja, es ist der Mühe wert, daß die evangelische Gemeinde sich diese Melodie wieder zu eigen mache, um Luthers Patrem, seine dreistrophige Bearbeitung des Nicaeno-Constantinopolitanum, Wir glauben all an einen Gott singen zu können. Die Melodie findet sich in einer den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstammenden Handschrift (auf der Universitätsbibliothek in Breslau, Bäumker I, Nr. 366), hat aber seit 1524 (in Johann Walthers Gesangbüchlein, Wittenberg) in der evangelischen Kirche Heimatsrecht erlangt.

Da anläßlich des Apostolikumsstreites die Frage nach der Einführung der Melodie in den Gemeindegesang und in den Hauptgottesdienst vielfach erörtert worden ist, so möchte ich folgende liturgischen Bemerkungen dazu nicht unterdrücken.

Wenn eine, so wird diese Melodie ihres gewaltigen Eindruckes im festlichen Gottesdienste nicht ermangeln. Bei dem heutigen Stande unserer Schulen halte ich es auch für wohl möglich, daß nach gründlicher Vorübung unsere Gemeinden dieses Lied singen. Aber es sollte nur an hohen Festen geschehen. Denn nicht jeder Sonntag verträgt die Gewalt dieser liturgischen Feuersglut. Sie glühe nur, wo die Scharen dichtgedrängt die Kirche füllen.

Welches aber ist die Stelle des Gottesdienstes, an welche das Lied gehört? Das kann nicht entschieden werden, ohne die Zeitdauer des Singens seiner drei Strophen ins Auge zu

fassen. Je nachdem das Zeitmaß rascher oder getragener genommen wird, währt der Gesang 6 bis 9 Minuten; unter 6 Minuten wird es sich unmöglich singen lassen, langsamer als so, daß es 9 Minuten währt, darf es aber auch nicht ausgeführt werden. Hieraus erhellt, daß das Lied aus Gründen der liturgischen Architektonik des Gottesdienstes ein Ersatz für das gesprochene Apostolikum nicht wohl sein kann. Letzteres währt wenig über 1 Minute. An dessen Stelle etwas setzen, was mindestens 5, vielleicht aber 8 Minuten länger währt, geht nicht wohl an. Eine andere Schwierigkeit ist ebenso groß. Welches Lied ist imstande, als Predigtlied unmittelbar nach dem Glaubensliede angestimmt dieses in Kraft und Weihe des Gehaltes und der Stimmung zu überbieten? Und nach dem Gesetze der Steigerung müßte doch das folgende Lied das vorangehende überbieten. Aber es ist überhaupt schon ein Unding, zwei Lieder unmittelbar nacheinander im Gottesdienste zu singen. Wie nun aber, wenn, nachdem die Gemeinde das Allumfassende gesungen hat, ihr zugemutet wird, in einem wie herrlichen Liede immer etwas Partielles nach dem Universellen zum Gegenstande ihres Singens zu machen? Mag also das Eintreten des Wir glauben all an einen Gott an Stelle des gesprochenen Apostolikum hie und da die Tradition für sich haben: dem liturgischen Aufbau des Gottesdienstes entspricht es nicht. Ja nicht einmal als Predigtlied dünkt es mich an seiner rechten Stelle. Viel besser wird es als Schlußlied, als Bestandteil der Liturgie nach der Predigt, zu verwerten sein. Denn es überbietet die anderen Lieder des Gottesdienstes an Gewalt und gehört darum als Höhepunkt des Singens der Gemeinde in die Anbetung am Schlusse der Feier. Hier wird es etwa am Trinitatis- oder am Pfingstfeste, auch am I. Advent von der Gemeinde freudig angestimmt werden.

Weil die dorische Melodie so schwer sangbar ist, hat eine zuerst handschriftlich 1742 hervorgetretene Melodie in c-dur Verbreitung gefunden, welche jedoch, an die Art von Melodieen wie Die Tugend wird durchs Kreuz geübet erinnernd, dem Texte zu wenig ebenbürtig ist, als daß man sie zu dem-

selben benutzen sollte. Die melodisch leeren Zeilenschlüsse in Zeile 5 bis 8 (Quinten oder Terzen) charakterisieren die Melodie als in die Klasse der pathetisch-deklamatorischen gehörig.

Allein Gott in der Höh sei Ehr: Diese Melodie ist vorreformatorisch und doch nicht vorreformatorisch. Ein vorreformatorisches Gloria auf Ostern, welches zuerst bei Thomas Münzer, 1524, sich aufgezeichnet findet und dann auch weithin im evangelischen Kultus im Gebrauche blieb (z. B. in Pfalz-Neuburg, im Hessischen, in Sachsen, zuletzt Weißenfels 1714 gedruckt) enthält in Zeile 3. 4. 7. 8. 9 die fünf Melodieenzeilen von Allein Gott in der Höh sei Ehr. Jenes große Gloria ist also der Garten, in welchem der Strauß dieser Melodie gepflückt worden ist. Aber der ihn pflückte, ist gleichwohl ein echter Musikus und Komponist gewesen. Wie hätte er sonst aus den 34 Zeilen dieses Gloria (Zahn 8618) die fünf herausgefunden und zusammengefügt, welche nun so wunderschön einheitlich als siebenzeilige Strophe uns entgegentreten! Es ist kein Jauchzen, vielmehr ein tiefes, aus bewegtem wallendem Herzen strömendes Reden mit Gott, Töne, die dem Danke und der Bitte gleicherweise Ausdruck geben. Und so gehört sichs für das Lied. Denn dasselbe ist zwar in seiner ersten Strophe eine Wiedergabe des Lobgesanges der himmlischen Heerscharen (Lukas 1, 14); aber die drei folgenden trinitarischen Strophen wenden sich namentlich in Strophe 3 und 4 des Liedes zu Bitten und Flehen angesichts der Thatsache, daß immer noch nicht Friede auf Erden ist. Und diesem Gebete (nimm an die Bitt von unsrer Not — abwend all unsern Jammer und Not) giebt die Melodie ebenso vertrauensvollen, glaubensfreudigen Ausdruck, als dem Danke für Gottes majestätisches Walten in den beiden ersten Strophen des Deciusschen Liedes.

Gleichfalls aus vier Strophen (drei trinitarischen und einer zusammenfassenden am Schlusse) besteht das Rambachsche Lied: Mein Schöpfer steh mir bei. Seine Melodie (von dem hannoverischen Pastor Meyer, 1741) trägt die Art des späteren Pietismus: klar, nüchtern, gemütlich, fast ein wenig

hausbacken. Aber die Melodie hat einen schönen ebenmäßigen Fluß. Immerhin möchte es sich nicht empfehlen, das Lied anders denn als Predigtlied singen zu lassen, wenn es nicht, wie vielfach üblich, als Konfirmationsgelübde von den Konfirmanden angestimmt wird.

X. Die Feste des kirchlichen Lebens.

Unter dieser Überschrift fassen wir zusammen, was, geführt und überragt vom Reformationsfeste als stehender Feier, an beweglichen Festen (der Heiden- und der inneren Mission, der Gustav-Adolf-Stiftung und des Evangelischen Bundes, der Kirchweihe und der Ordination) der Kirche von alters her zugehörte oder im Laufe unseres Jahrhunderts in mannigfacher Fülle neu erwachsen ist, letzteres meist noch der liturgischen Ausgestaltung harrend.

Wir verfolgen mit dieser Zusammenfassung zugleich den Zweck, darauf hinzuweisen, daß es vor allem die Lieder von der Kirche sind, welche wie beim Reformationsfeste, so auch bei den anderen Feiern, welche der Entfaltung und Bethätigung des kirchlichen Lebens dienen, verwandt zu werden ein Recht haben. Diese Lieder vor allen weisen an den Vereinsfesten klarer und tiefer, als die oft so einseitig bevorzugten Gemeinschaftslieder es vermögen, alle freiwillige Liebesarbeit auf den kirchlichen Mutterboden hin, aus dem sie ihre Nahrung zieht, dem sie Kraft, Festigkeit und Bestand verdankt.

Am Reformationsfeste müssen vor allen die Lieder von der Kirche erklingen. Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, daß diese Lieder von der Kirche zum weitaus größten und bedeutendsten Teile die Reformationszeit selbst uns gegeben hat.

Die Lutherlieder gehen voran. An erster Stelle steht heute viel zu wenig in der Kraft und Tiefe seiner Klage verstanden, obgleich es den Nöten der Kirche von heute einen überraschend treffenden Ausdruck giebt, Ach Gott vom

Himmel sieh darein. Die Melodie (1524), der phrygischen Tonart angehörend, ist in ihrer herzbeweglichen und doch kraftvollen Klage dem Texte ebenbürtig, ja sie überragt ihn an lyrischer Kraft. Sie sollte um so lieber gesungen werden, als sie dem Liede ureigen und ausschließlich angehört; kein namhaftes Lied ist auf diese Melodie gedichtet.

Dasselbe kann man von Ein feste Burg ist unser Gott sagen. Zwar wurden allerlei Lieder, welche man auf diese Melodie zu dichten gewagt hatte, seither in den Gesangbüchern geführt, darunter wohl am bekanntesten Gellerts: Wenn Christus seine Kirche schützt. Aber es ist wie ein stillschweigendes Abkommen, daß man neuerdings in den Gesangbüchern diese Melodie nur seinem ureigenen Liede läßt. Die Melodie stand ohne Zweifel in dem (verloren gegangenen) Joseph Klugschen Gesangbuche von 1529; frühestens 1527, spätestens 1529 ist sie entstanden. Luther muß aus äußeren und inneren Gründen als ihr Komponist angesehen werden. Sie ist mit dem Texte aus einem Gusse und atmet dieselbe kühne Glaubensfreudigkeit wie das Lied. Das Metrum ist durchaus originell: unter allen in dem Zahnschen Werke aufgeführten Versmaßen (es mögen dies an tausend sein) ist keines ihm nahe verwandt. Am meisten fallen die drei fünfsilbigen trochäischen Zeilen (5. 6. 7.) auf, während die vier ersten und die beiden letzten jambisch sind. Das Metrum beginnt ganz wie unzählige andere: ein wiederholtes Zeilenpaar einer acht- und einer siebensilbigen jambischen Zeile. Dann folgen plötzlich wie drei wuchtige Schläge die drei kurzen trochäischen Zeilen (nur fünfsilbig); dann eine sechssilbige und eine siebensilbige, beide wieder jambisch. So ist nichts Episches in dem Metrum, wie es nach den vier ersten Zeilen desselben scheinen könnte. Alles ist dramatische Kraft, anstürmende Wucht. Knapp und scharf drückt die Melodie die Gedanken der ersten vier Zeilen aus. Dann, als der Text der fünften Zeile in trochäischer Kürze auf den Plan tritt, ist es, als ob die Melodie nicht mit könne. Sie sinnt, stutzt, die Töne schwellen auf: die fünf Silben haben acht Noten; trotz des trochäischen Metrums bleibt die Melodie im

jambischen Schritte; dann aber geht sie in Zeile 6 und 7 um so unzertrennlicher mit dem Texte, in gewaltigen Tönen ohne rhythmischen Wechsel; die vorletzte Zeile ist wieder rhythmisch belebter, die letzte ist der zweiten (und vierten) gleich. Welch ein Leben, welch eine Einheitlichkeit, welch ein Sichanschmiegen an den Text, welch ein Heldenschritt in dieser Melodie! Das ist Bekenntnis! Das ist Heilsgewißheit! Da ist Subjektives und Objektives eins geworden!

Aber bald verstand man den Sinn des wechselnden Metrums nicht mehr und meinte den Löwen so weit zähmen zu müssen, daß man den Zeilen 5. 6. 7 je eine Silbe einfügte und sie zugleich auch zu jambischen machte (so schon bei J. Rist)! Klopstock in seinen drei Liedern auf diese Melodie hat gar Zeile 6 viersilbig und dann Zeile 7 sechssilbig gemacht. Neuerdings stellt man das ursprüngliche Metrum wieder her und scheidet zugleich die auf das veränderte Metrum gedichteten anderen Texte aus den Gesangbüchern aus.

Bäumker, der verdiente katholische Hymnologe, sonst unbefangen die Schöpfungen der evangelischen Kirche in Kirchenlied und Liederforschung würdigend, hat den vergeblichen Versuch gemacht, die einzelnen Stücke der Melodie wie Mosaik aus einer vorreformatorischen Messe zusammengesetzt erscheinen zu lassen. Solche Anklänge aber, wie er sie aufsucht, könnte man für jede Komposition in älteren Musikwerken nachweisen. So wenig das Gebet des Herrn ein Mosaik aus jüdischen Gebetsstücken ist, so wenig die Luthermelodie ein Flick- und Stückwerk aus alten Meßnoten.

Die wuchtige Melodie Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (1543) dient vier Liedern von der Kirche. Erstlich diesem, dem es ursprünglich gehört, dann dem Selneckerschen: Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ, weil es nun Abend worden ist, endlich den beiden J. Heermannschen: Rett, o Herr Jesu, rett dein Ehr und: O Jesu Christe, wahres Licht, erleuchte, die dich kennen nicht. Die Melodie hat gemeinsam mit Nun komm der Heiden Heiland und Verleih uns

Frieden gnädiglich ihre Wurzeln in einer vorreformatorischen: Veni redemptor gentium. Wie bei vielen Vierzeilern der Reformationszeit schließt jede der achtsilbigen jambischen Zeilen mit einer betonten Silbe. Dadurch wird die markige Kraft des Ganzen wesentlich erhöht, zumal in dem J. Heermannschen Liede: Rett, o Herr Jesu, rett dein Ehr, wo auch alle vier Zeilen einer Strophe denselben Reim in der Schlußsilbe haben.

Die schlichteste unter diesen Melodieen zu Liedern von der Kirche aus der Reformationszeit ist wohl: Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (bei Klug 1535), auch zu dem Liede: Wär Gott nicht mit uns diese Zeit verwendet. Bis auf einen Ton (g) in der vorletzten Zeile hat sie nur den Umfang einer Quinte (a—e), im ganzen also den einer Sexte. Dennoch ist sie in ihrem schlichten Gange voll inneren Lebens.

Von erhabenem Ernste, voll tiefen innigen Flehens ist die Melodie Es woll uns Gott genädig sein (Straßburg 1524). Die Ähnlichkeit mit: Mitten wir im Leben sind tritt doch nur in einigen Tonfolgen hervor. In der Stimmung beider Weisen ist ein durchgreifender Unterschied: unser Lied hat etwas Weiches, Sinnendes.

Der Reformationszeit gehört auch die Melodie an, auf welche wir „Gustav Adolfs Feldliedlein", M. Altenburgs Verzage nicht, du Häuflein klein zu singen pflegen. Es ist die Melodie: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (1530). Der Heiland, der sein Kommt her zu mir den Mühseligen und Beladenen zuruft (Matth. 11, 28—30), redet hier in der Majestät dessen, dem alle Dinge übergeben sind von seinem himmlischen Vater (Matth. 11, 25 ff.), und der über Bethsaida, Chorazin und Kapernaum das Wehe hat ausrufen müssen. Einen melancholischen Anhauch trägt die Melodie. Es ist, als klänge etwas von jenem: ihr habt nicht gewollt! hindurch. Eine gewisse großartige Eintönigkeit ist der Melodie eigen: von ihren sechs Zeilen sind drei (2. 4. 5.) fast gleich, im ältesten Druck (1530) sogar ganz gleich. Zeile 4

nimmt den Dur-Anlauf, aber Zeile 5 wiederholt die Zeile 4 nur in Moll (g b) anhebend.

Nun ist ja der Charakter des Gustav-Adolf-Liedes ein zuversichtlicher, siegesgewisser. Dennoch ist unsere Melodie für dasselbe wohl geeignet. Denn es fehlt ihr durchaus nicht der kraftvolle Ton, und es malt zugleich den Hintergrund tiefer Not, auf welcher die Glaubenszuversicht Gustav Adolfs und seiner Streiter sich abhebt.

Eines unserer schönsten Missionslieder ist: O daß doch bald dein Feuer brennte. Die ihm eignende vierzeilige Melodie stammt gleichfalls aus der Reformationszeit: Errett mich, o mein lieber Herre. Sie findet sich zuerst Lyon 1547 gedruckt. Sie hat in merkwürdiger Veränderung des Metrums auch dem Eberschen Liede Wenn wir in höchsten Nöten sein sich zu eigen gegeben. Inbrünstiges Flehen zeichnet die schöne Melodie aus; etwas Andringendes liegt in ihr, so daß man fühlt: Großes steht auf dem Spiele! Darum eignet sie sich zu Ebers Liede, um ihrer Inbrunst willen aber auch zu dem Frickerschen Missionsliede.

Im 17. Jahrhundert fehlt es gleichfalls nicht an markigen Weisen zu Liedern von der Kirche Kampf und Sieg. Apelles von Löwenstern schuf 1644 mit seinem herrlichen Liede Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine auch eine schöne Melodie dazu. Dennoch ist die Passionsweise Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (von Johann Crüger, 1640) so ergreifend und umfassend, daß sie für die Lieder von der Passion der Kirche ebenso trefflich paßt, wie für das Lied von der Passion des Herrn der Kirche. So ist sie denn zu dem genannten, wie auch zu dem Liede J. Heermanns: Herr, unser Gott, laß nicht zu schanden werden weit und breit in Übung.

Im selben Jahre (1640) erschien Johann Crügers Melodie zu dem Joh. Heermannschen Liede: Zion klagt mit Angst und Schmerzen. Diese Weise ist wie der Inbegriff all des Klagens und Weinens, das aus Heermanns „Thränenliedern" spricht. Gleich die erste Zeile ist ein wunderbar inniger Klage-

laut. Aber die Fortsetzung entspricht dem Anfange. Nur daß allmählich das kindlich sich anschmiegende Vertrauen sich Bahn bricht in der Melodie, die zu dem tiefsten und unerschöpflichsten gehört, was unsere kirchliche Melodik aufzuweisen hat.

Auch die Zeit des Pietismus hat uns eigentümliche Melodieen zu Liedern von der Kirche gegeben. Drei finden sich im Freylinghausenschen Gesangbuche von 1704: Mein Jesu, dem die Seraphinen, eine Melodie voll edlen Pathos, trefflich geeignet für Allendorfs inniges Gemeinschaftslied: Dein Wort, o Herr, bringt uns zusammen. Sodann die Melodie: Dir, dir, Jehovah, will ich singen, welche, obwohl gebildet aus der c-dur-Melodie zu: Wer nur den lieben Gott läßt walten (vom Jahre 1690), dennoch nicht als eine Nachbildung, sondern als eine Schöpfung aus einem Gusse erscheint und in ihren kühnen Gängen und ihrem weiten Umfange ($c—\overline{f}$) erfrischend zwischen die Lieder aus dem Reformationsjahrhundert hineintönt. Himmelsteigendes Flehen, zugleich ein frischer Weckruf an die Gemeinde, so klingt diese Weise festlich schön. Sie wird mit dem Liede: Wach auf, du Geist der ersten Zeugen allezeit verbunden sein. Die dritte im Bunde ist Fahre fort. Die Melodie klingt markig, besonders seit die ursprünglichen Schleifer in der ersten und letzten Zeile getilgt sind. Das Metrum ist ansprechend in seiner Abwechslung. Daß die zur Zeit des Pietismus beliebten melodisch leeren Zeilenschlüsse (c d h g und f g e c) auch in dieser Melodie vorkommen, tritt weniger störend hervor, da durch den angemessenen Wechsel hoher und tiefer Tonlagen der Eintönigkeit vorgebeugt ist.

Die Fülle der Missionslieder hat erst das 19. Jahrhundert hervorgebracht, aber keine Melodieen kirchlichen Stiles dazu. Garves Reich des Herrn wird durch die Melodie Fahre fort trefflich getragen und gehoben, ganz herrlich aber einen sich Wort und Weise in Krummachers Eine Herde und ein Hirt auf die Melodie Jesus, meine Zuversicht. Die ahnungsvollen tiefen Auferstehungsklänge dieser Melodie gehören zu dem Liede, welches die Auferstehung der Völkerwelt

durch den Geistesodem des Herrn singt (Gräber harren aufgethan; rauscht, verdorrete Gebeine!) und des großen Tages der Herrlichkeit harrt. Prächtig schickt sich auch die Adventsmelodie Nun komm der Heiden Heiland zu Bahnmaiers Missionsliede Walte, walte nah und fern. Will man aber diese gewaltige Weise ausschließlich der Adventszeit vorbehalten wissen, so muß man für das Bahnmaiersche Lied die d-dur-Melodie von: Gott sei Dank durch alle Welt wählen.

Leider ist die Mehrzahl der Missionslieder des 19. Jahrhunderts auf Melodieen gedichtet, bei welchen sich eine Beziehung zu den Texten nicht wohl finden läßt. Die Dichter haben sich wohl unwillkürlich durch das Bekanntsein der Melodieen leiten lassen oder gar durch die Möglichkeit, in lang- und vielzeilige Strophenform ihre Gedanken um so leichter ausgießen zu können. Die drei Missionslieder Der du das Volk regierest, Der du zum Heil erschienen, Der du in Todesnächten gehen nach der Weise Valet will ich dir geben, nach der Weise Wachet auf, ruft uns die Stimme gar vier dieser neuesten Lieder von Kirche und christlicher Gemeinschaft: Einer ists an dem wir hangen, Gottes Stadt steht fest gegründet, Wachet auf, erhebt die Blicke, Zieht in Frieden eure Pfade. Daß neben dieser Melodie Wie schön leuchtet der Morgenstern nicht fehlt, ist selbstverständlich. Knapp singt mit Vorliebe nach dieser Weise, so die drei Lieder: Hier stehen wir von nah und fern (Mission), Hallelujah, wie lieblich stehn (Reich Gottes), Gott Vater, aller Dinge Grund (Kirchweihe). Es ist schade, daß nicht öfter Melodieen, die ursprünglich Liedern von der Kirche angehören, derartigen Liedern zu Grunde gelegt sind. Namentlich beklagen wir, daß Wachet auf, ruft uns die Stimme zu denselben so vielfach angewandt, wir möchten sagen, verbraucht worden ist, daß der ursprüngliche Charakter der Melodie dadurch sehr in den Hintergrund gedrängt ist. Sie, die unerreichbar hohe, ist dadurch gewissermaßen ins Platte herabgezogen. Denn für redseliges modernes Pathos ist sie wahrlich zu gut, zu groß.

Jedenfalls also sollte man bei den Festen des kirchlichen Lebens, sei es der Mission, sei es der Gustav-Adolf-Arbeit, sei es der zahlreichen Zweige der inneren Mission sich in erster Linie auf die Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts besinnen. Insbesondere unsere Diaspora findet in den Liedern von der Kirche aus den Tagen Luthers wie des dreißigjährigen Krieges den kraftvollsten und tiefsten Ausdruck dessen, was sie heute in Schmerz und Freude zu erleben hat.

Festlicher aber, als manche Lieder von der Kirche, tönen diejenigen Weisen, in welchen die Reformationszeit die ihr vom Herrn der Kirche neugeschenkten Güter: Die Rechtfertigung, die Heilsgewißheit, das Wort Gottes besungen hat. Darum müssen wir auch ihrer als für die Feste des kirchlichen Lebens hervorragend geeignet hier gedenken.

Vor allen ist hier zu nennen Es ist das Heil uns kommen her. Denn es war schon vor der Reformation bekannt und zwar als Ostermelodie (zu dem Liede: Freut euch, alle Christenheit, Gott hat überwunden). Sie ist unter den zahlreichen siebenzeiligen Melodieen gleichen Metrums, die sich aus der Reformationszeit erhalten haben, die wuchtigste. In eherner Gewalt stehen die Tonreihen vor uns. Welche Bestimmtheit und Gewißheit in der ersten Zeile trotz (oder wegen?) des eigentümlichen Ganges, der uns über die Tonart zunächst im Zweifel läßt.

Ganz anderen Charakters steht ihr doch die Melodie zu Luthers Erstlingskirchenliede: Nun freut euch lieben Christen gmein ebenbürtig zur Seite. Sie ist mit dem Liede wohl schon 1523 gedruckt erschienen, 1524 dann in zwei Gesangbüchern. (Im Jahre 1535 erhielt das Lied jene Melodie, welche später dem Liede: Es ist gewißlich an der Zeit zugeeignet und nach diesem häufig genannt wurde). Die Quartensprünge von der Tonika nach unten wie nach oben und der Quintensprung in der letzten Zeile geben der Melodie etwas Frohbewegtes. Sie illustrieren die zweite Zeile des Textes. Die Tiefe der Freude aber ist in dem feinen Gehalte, in der maßvollen Bewegung des Ganzen ausgedrückt. Die Melodie ist

bei allem Jauchzen ernster als ihre jüngere Schwester (von 1535) und giebt die Grundstimmung des ganzen Liedes trefflich wieder.

O Herre Gott, dein göttlich Wort (1527) ist eine der herrlichsten Melodieen der Reformationszeit. Ihre blühende Melodik, ihr wundervoller Strophenbau, die Gewichtigkeit des Gehalts und die graziöse Leichtigkeit der Bewegung lassen uns lebhaft beklagen, daß der Text für unsere Zeit nicht wohl ohne Umdichtung der Gemeinde geboten werden kann.

Gleich dieser Melodie hat sich bis heute allgemein erhalten die des Rechtfertigungsliedes Durch Adams Fall ist ganz verderbt, welche sich bei Klug 1535 zuerst findet, eine Weise von schlichtem Ernst und gediegener Fülle.

XI. Buß- und Bettag.

Nicht alle Bußlieder sind für die Feier des Landes-Buß- und Bettages geeignet. Wenn irgendwann, so müssen an diesem Tage vornehmlich die Wir-Lieder angestimmt werden, d. h. diejenigen, welche dem Empfinden und Erleben der ganzen Gemeinde und des ganzen Volkes Ausdruck geben. Viele Bußlieder aber sind aus dem Kämmerlein gesungen und gehören ins Kämmerlein.

Dennoch können nicht alle Bußlieder von der Feier des Landes-Buß- und Bettages ausgeschlossen werden, welche nicht Wir-Lieder sind. Wenigstens was Luther im Kämmerlein gesungen hat, ist so umfassend, so tief, daß das gemeinsame Schuldgefühl keine treffenderen Worte findet, als diese zunächst individuellsten Luthers. So redet denn sein Aus tiefer Not schrei ich zu dir teils in der ersten Person der Einzahl, teils in der der Mehrzahl. Ebenso ist das dem Lutherliede an Bedeutung zunächst stehende Bußlied eines Ungenannten (vom Jahre 1540 oder früher) Allein zu dir, Herr Jesu Christ ein Ich-Lied und doch ein echtes Gemeindelied. Bei diesen, wie bei den anderen Bußliedern entscheidet auch der

Charakter der Melodie darüber, ob sie sich zum Gebrauche am Bußtage eignen oder nicht.

Luthers Bußlied erschien 1524 in Wittenberg und in Erfurt mit einer phrygischen Melodie, welche in ergreifendster Weise der ersten Strophe des Liedes einen Ausdruck giebt. Die erste Zeile enthält den gewaltigen Aufschrei aus der Tiefe, die fünfte Zeile schildert die Sisyphusarbeit dessen, der sich zu Gott emporringen will: immer wieder trotz dreimaligen Ansatzes höher zu kommen, sinkt die Melodie auf den ersten Ton zurück. Die sechste Zeile ist ruhevoll: da ist endlich ein mildes Trostlicht erschienen. Aber die siebente (an die zweite und vierte anklingend) zeigt wieder das Versinken in Not und Traurigkeit. Die Melodie ist musikalisch so reich und als Auslegung der ersten Strophe so gewaltig, daß sie vor der andern gern bevorzugt wurde. J. S. Bach ist durch sie zu einem unvergleichlichen sechsstimmigen Choralvorspiele begeistert worden, auch F. Mendelssohn hat sie bearbeitet.

Gleichwohl behält von Winterfeld recht, wenn er die im Jahre 1525 in Straßburg dem Liede beigefügte Melodie in g-dur als für das Lied in seiner Gesamthaltung passender bezeichnet. Von Strophe zu Strophe leuchtet in dem Liede wärmer und herrschender die Sonne der Gnade. Und diese Sonnenmilde bringt die dur-Melodie zum Ausdrucke. Sie atmet kindliches und unbedingtes Vertrauen bei hoheitvollem Ernste.

Wie Aus tiefer Not ist auch Allein zu dir, Herr Jesu Christ nicht bloß Buß-, sondern zugleich Glaubenslied. Beides ist auch in der Melodie wunderbar zum Ausdrucke gelangt. Wie ergreifend die Inständigkeit des Flehens in der Wiederholung der Zeilen 5 und 6! welche Spannung, die dann in der siebenten Zeile völlig gelöst wird, so daß nicht nur diese, sondern auch die achte (wie schon die erste und dritte) in dur schließt, worauf endlich die neunte wieder in die Grundtonart des moll zurückkehrt. Die Melodie hat eine reiche Metrik, ursprünglich durch schöne Rhythmik belebt und charakterisiert.

Diesen beiden Bußliedern reihen wir vier Gebetlieder an, welche für die Feier des Buß- und Bettages besonders sich eignen. Vor allen Luthers Vater unser im Himmelreich. Das ist ein Gebet für Volk und Kirche, für Haus und Herz, und ein Wir-Lied ohne gleichen. Die dorische Melodie erschien, nachdem Luther sich an einer ionischen vergeblich gemüht hatte (sie genügte ihm nicht) zugleich mit dem Liede im Jahre 1539. Zunächst fällt das kraftvolle Metrum auf. Sämtliche Zeilen haben betonte Endsilben. Tiefer Ernst erfüllt die Weise. Ein Klagelaut klingt leise mit durch. Aber in dem Ganzen herrscht felsenfeste Zuversicht — trotzdem nur Zeile 5 in Dur abschließt — es ist eben die dorische Tonart. Es ist eine der Melodieen, welche in der ersten Zeile zur Tonika zurückkehren (wie Nun komm der Heiden Heiland. Laß dich Gott u. a.) und dadurch den Ausdruck des Festinsichgeschlossenen von vornherein geben. Das allmähliche Sichemporringen in Zeile 2 und 3, und der Abstieg der Töne in den Zeilen 4 bis 6 ist von erhabener Schönheit. Ruhevoller Anfang, dann andringender Fortgang, Aufschrei, dann unter dem Beten Beruhigung und Zuversicht — so begleitet die Musik das betende Wort. Wie arm ist eine Gemeinde in musikalischer Hinsicht, wenn sie diese Melodie nicht hat! Die Weise giebt dem gewaltigen Buß- und Trostliede J. Heermanns So wahr ich lebe, spricht dein Gott einen gleich treffenden Ausdruck, wie dem Lutherliede.

Das andere Gebetlied aus der Reformationszeit ist J. Agricolas Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. Wohl ist es ein Ich-Lied, aber es verbindet das äußere tägliche Erleben so tief mit innerer Anfechtung und innerem Segen, daß es doch zum Buß- und Bettage sehr an seiner Stelle ist. Seine Melodie aber ist wie die Sehnsucht und das heiße Ringen einer starken Seele. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn": das ist der Grundzug ihres Ausdrucks. Dem mannhaften Tone ist Wehmut reichlich beigemischt. Es überwiegen die weiblichen Zeilenschlüsse. Schön wirkt im Metrum die eine (drittletzte) trochäische Zeile zwischen all den jambischen;

dieselbe bezeichnet eine sinnende Unterbrechung, gleichsam eine Gedanken-Fermate; die vorletzte Zeile bringt dann freudige Erhebung.

Ein besonders treffendes Lied von kräftigem liturgischen Gepräge für den Landes-Buß- und Bettag ist Luthers Verleih uns Frieden gnädiglich. Die Melodie (Nürnberg 1531), mit Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort und Nun komm, der Heiden Heiland verwandt, ist ernst und hehr. Als Schlußstrophe nach der Predigt oder überhaupt zur Schlußliturgie der Feier wird es von tiefem Eindrucke sein.

Nennen wir das neben Aus tiefer Not schrei ich zu dir klassischste Buß- und Bettagslied zuletzt: Wenn wir in höchsten Nöten sein. Die sieben Strophen desselben sind nicht alle durch Punkte getrennt. Vielmehr besteht der Text des Liedes im ganzen nur aus drei Sätzen: Str. 1—4, Str. 5, Str. 6. 7. Als Eingangs- oder Predigtlied wird es sich trefflich eignen, in einem Zuge gesungen. Die Melodie mit ihrem weichen, wehmut- und doch vertrauensvollen Tone vertieft den Eindruck der flehenden Bitten. Sie ist, wie bereits erwähnt, aus der Melodie Errett mich, o mein lieber Herre (Lyon 1547) entstanden und findet sich in dieser Form zuerst 1569, zu diesem Liede zuerst 1588.

Ach Gott und Herr ist eine schlichte Melodie. Ihr Bußcharakter trat wohl mehr hervor, als sie (seit 1625) noch Mollmelodie war. Seit 1655 ist sie in dur gebräuchlich. Die erste Hälfte ist ein stilles Auf- und Abwogen, die zweite stärker bewegt. Dem Liede, zu welchem sie gehört, giebt sie treffenden Ausdruck.

Rists feierliches Lied Jesu, der du meine Seele hat 1641 von Johann Schop eine Melodie von tief ergreifendem Charakter erhalten. Das Ganze besteht, zwei Töne ausgeschlossen, nur aus Sekundenfortschreitungen. Dadurch hat es den Zug leiser, feierlicher Klage empfangen.

Johann Crüger schuf 1649 die Melodie Herr, ich habe mißgehandelt. Leider wird der Quartenabstieg in der ersten Zeile oft geändert und die ganze Zeile dadurch der

zweiten im Tonumfang zu ähnlich gemacht. Wehmutvoll ist die Wiederholung der fünften Zeile in der sechsten eine Terz tiefer und in Moll. Es ist eine echte Crüger-Melodie in ihrem stillen lebens- und gemütvollen einheitlichen Gange.

Ursprünglich weltlich (1653) findet sich die Melodie Ach, was soll ich Sünder machen 1657 geistlich verwendet. Sie gehört zu den zahlreichen Melodieen jener Zeit, in welchen bei vorwiegenden Sekundenfortschritten derselbe Ton mit Vorliebe wiederholt wird (wie: Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig, Freuet euch, ihr Christen alle u. a.). Die Melodie erhält dadurch einen natürlichen Sprechton, ohne doch feierlichen Ernstes zu ermangeln.

Auch die Melodie zu Straf mich nicht in deinem Zorn gehört ursprünglich nicht der geistlichen Musik an. 1681 findet sie sich in einer Tanzsammlung (als Lamente bezeichnet), 1694 geistlich verwendet. In dieser Weise ist ein schöner melodischer Fluß; namentlich im zweiten Teile drängt alles unaufhaltsam vorwärts. Die Schlußzeile ist der zweiten (und vierten) gleich. Das verleiht der Melodie (bei der Gleichartigkeit der Zeilen 5 und 6) etwas besonders Durchsichtiges. Außer zu dem Bußliede ist sie noch zu Mache dich, mein Geist, bereit und Betgemeinde heilge dich im Gebrauche.

Zu dem schönen und wichtigen Lehrschen Liede Mein Heiland nimmt die Sünder an sind mehrere ansprechende Melodieen hervorgetreten, ohne daß eine vor den anderen die Alleinherrschaft gewonnen hätte. Dem Liede am entsprechendsten erscheint mir die Melodie in c-moll, welche ihm im Kurpfälzischen Gesangbuche von 1749 beigegeben ist (und z. B. in das neue Gesangbuch für Rheinland und Westfalen aufgenommen ist). Die Melodie ist eine leise Veränderung der Weise O Gott, du Tiefe sonder Grund, welche im Freylinghausenschen Gesangbuche 1714 sich findet (Zahn, Melodieen, Nr. 8493; Zahn hat die Verwandtschaft der beiden Melodieen übersehen). Sie ist ein rechter Ruf der Sehnsucht und Zuversicht zu Gottes

Erbarmen, ist gleichsam eine Illustration der Worte: Weil Christi Blut beständig schreit Barmherzigkeit, Barmherzigkeit.

Nicht unbeträchtlich ist die Zahl der Bußlieder, welche auf früher schon vorhandene Melodieen gedichtet worden sind: Wo soll ich fliehen hin auf Auf meinen lieben Gott, Ihr armen Sünder kommt zuhauf auf Verzage nicht, du Häuflein klein, Schaffet, schaffet, Menschenkinder auf Wie nach einer Wasserquelle, Zu dir, Herr Jesu, komme ich auf Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, O König, dessen Majestät auf An Wasserflüssen Babylon. Auch die Mollmelodie von Wer nur den lieben Gott läßt walten ist mit Recht zu Bußliedern verwandt worden.

XII. Totenfest.

Wohl keine andere Zeit des Kirchenjahres ist so reich, fast möchten wir sagen überreich mit Liedern und Weisen geschmückt, als der Tag und die Wochen, da wir unserer Toten und unseres Todes gedenken. Zieht sich durch alle Poesie, durch alles Singen der Menschen hier auf Erden der Heimwehklang, so findet er erst recht einen unerschöpflichen Ausdruck, wo Sterben und Auferstehen, Heimgang und ewige Heimat besungen werden sollen. Ja, unsere Sterbelieder sind Auferstehungslieder, unsere Heimwehlieder sind Heimatlieder. Auf das bloße Sterben wären nimmer religiöse Lieder gedichtet, gesungen worden. Aber daß durch Christum der Tod überwunden ist: diese beseligende Thatsache hat uns neue Lieder, neue Weisen gegeben, welche in des Sterbebettes Seufzer himmlischen Frieden, in der Gräber Dunkel ewiges Licht tragen.

Gerade in den Melodieen dieser Lieder findet die christliche Hoffnung ihren ahnungsvollen und zuversichtlichen, ihren zarten und starken Ausdruck.

Bei dem großen Reichtum derselben müssen wir gesondert zunächst die des Reformationsjahrhunderts (nebst den vorreformatorischen), dann die des 17. Jahrhunderts, wie sie von 1599—1678 in quellender Fülle hervorbrechen, endlich noch die wenigen nach 1678 erschienenen behandeln. Sachlich aber lassen sie sich in den beiden genannten großen Perioden scheiden in solche, in welchen entweder der furchtbare Ernst des Todes und des Gerichts zum Ausdruck kommt, oder deren majestätische und jubelnde Klänge den Sieg des Herrn über Tod und Teufel feiern, und in solche, in welchen ein mildes Trostlicht leuchtet, eine weiche zarte Stimmung, eine kindliche Heimatfreude waltet.

1. Aus dem Reformationsjahrhundert.

Im Münchener cod. germ. 6034 des fünfzehnten Jahrhunderts findet sich, der uralten Antiphon Media vita nachgebildet, die Melodie Inmitten in des Lebens Zeit, welche in der Weise des Mitten wir im Leben sind in Walthers Gesangbüchlein (Wittenberg 1524) ihre endgiltige Vollendung erreicht hat. Die erhabene und machtvolle Melodie steht einzig in ihrer Art da. Wie großartig ist der Strophenbau! Zwei Reimpaare, eine einzelne Zeile, ein Reimpaar: dies die ersten sieben Zeilen. Dann die vier litaneiartig rufenden Zeilen. Dann wieder ein Reimpaar und das Kyrieeleison am Schlusse. Dazu der Wechsel langer und kurzer (von neun- bis fünfsilbigen), der Wechsel trochäischer und jambischer Zeilen! Und dabei wie einheitlich und durchsichtig der wuchtige vierzehnzeilige Bau! Wie ergreifend aber ist erst die Melodik! Echt lyrisch und zugleich echt liturgisch! Neun der vierzehn Zeilen endigen auf den Ton e, in Dur nur Zeile 7 und 12. Durch den häufigen Ausklang auf e und durch die nochmalige Wiederholung von Zeile 1 in Zeile 6, und Zeile 2 in Zeile 7 und 13, so daß Zeile 1 dreimal, Zeile 2 viermal (mit geringer Veränderung) in der Strophe vorkommen, ferner durch die Wiederholung von Zeile 8 und 9 und 11 in 14 wird der Melodie der liturgische Charakter aufgeprägt, der sie in Gemeinschaft mit der feinen lyrischen Melodik so hinreißend macht.

Welchen Ausdruck findet der erschütternde Bußruf und zugleich die sich hindurchringende Glaubenszuversicht! Außer am Totenfeste läßt sich das Lied auch am Bußtage singen; ja man hat es auch für die Passionszeit verwertet, in Strauß liturgischen Andachten z. B. in der Weise, daß die Hälfte von dem *Heiliger Herre Gott* bis zum Schlusse zwischen die Improperien von Palestrina, welche der Chor singt, als Gemeindegesang eingeschoben wird.

Längst nicht so allgemein wie dieses Lied hat sich das *dies irae* (*Tag des Zorns, o Tag voll Grauen*) bis auf diesen Tag im Gebrauche erhalten. Die berühmte Dichtung, von Thomas von Celano (13. Jahrh.) wohl nicht geschaffen, sondern nur aus vorhandenen Stücken zu einem Ganzen gefügt, ist schier zu kühn und farbenprächtig für den Gemeindegesang. Auch fehlt es trotz höchst zahlreicher und meisterhafter Übertragungen ins Deutsche an einem Texte, der sich vor den anderen allgemeine Anerkennung errungen hätte; es ist eben keiner ganz dem Gemeindebedürfnisse gemäß. Die altkirchliche Melodie (bei Ludekus 1589) erhöht den fast schaurigernsten Eindruck des Textes noch dadurch, daß sie in schlichten Gängen, in jeder Zeile auf die Tonika d endigend, nicht stark erregt, wie der Text, sondern in fester Ruhe einherschreitet.

Hat man von diesem „gigantischen Hymnus“ gesagt, daß er „wie ein Hammer mit drei geheimnisvollen Reimklängen an die Menschenbrust schlage,“ so vernehmen wir das Aufschreckende solchen Pochens in der Melodie zu einem anderen Sterbeliede: *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt.* Johann Leons Thätigkeit an diesem Liede mag der des Thomas von Celano an dem vorgenannten insofern entsprechen, als er auch die einzelnen Teile der erschütternden Dichtung wohl nur zusammengefügt hat (1589 ist das Lied in seinen 18 Strophen vorhanden). Die Melodie findet sich 1589 zu dem Liede: Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein, zu diesem Liede bei Wolder 1598. Zunächst fällt an ihr der geringe Tonumfang auf. So kühn die gewaltigen Schritte in einem: Wachet auf, ruft uns die Stimme, so fein und wirkungsvoll ist die Eng-

führung der Melodie in diesem Liede, vollends im Original, wo statt des heute meist beliebten unteren d in der ersten Zeile (vierte Note) f steht. Da bewegt sich die Melodie meist zwischen den Tönen fis, g, a, b. Das f unter dem fis kommt nur zweimal, das e auch nur zweimal vor. Der ganze Tonumfang des Originals geht also von e bis b. Es liegt etwas furchtbar Weckendes in dem Pochen, mit welchem die erste und dritte Zeile beginnt, und von welchem die zweite und fünfte Zeile fast ganz erfüllt ist. Der Ton ist herb, fast schrill, namentlich durch die Wiederholung der zweiten Zeile in der fünften. Wie manchesmal, wenn wir im engeren Kreise eine Anzahl Strophen gesungen hatten, waren wir aufs tiefste ergriffen von der Weise, wie von den Worten, welche gleichfalls mit dem Bußhammer an das Herz schlagen. Einst sagte jemand: man glaubt die Geißlerzüge des Mittelalters zu sehen, wie sie sich schlagen und dabei singen. Das hat wohl auch Sachse empfunden, indem er Metrum und Melodie für das Lied ausersah, welches den Zug vom Sterbehause zum Friedhofe mit weckenden und tröstenden Gedanken begleitet: W o h l a u f, w o h l a n z u m l e t z t e n G a n g. Trostvoll, den Schmerz mild auflösend, erklingt die dritte Zeile. Dann aber wendet die Weise sich wieder zu dem herben ersten Teile zurück. Das Pochen erinnert unwillkürlich an die Schläge, welche Beethovens c-moll-Symphonie eröffnen.

Gegenüber dem furchtbaren Ernste, welcher in den genannten drei Weisen erklingt, ist der helle starke Freudenton ausgeprägt in derjenigen Melodie, welche, ursprünglich dem Liede N u n f r e u t e u c h, l i e b e n C h r i s t e n g m e i n (1535) angehörig, später mit Vorliebe dem Ringwaldtschen E s i s t g e w i ß l i c h a n d e r Z e i t zugeeignet und oft auch nach diesem Liede benannt wurde. Die Melodie hat Ähnlichkeit mit der alten, vielleicht vorreformatorischen Tageweise: Wach auf, meins Herzens Schöne. Im Bonnischen Gesangbuche von 1579 steht sie zu dem Liede: Der Herre ist mein treuer Hirt. Ihr frischer heller Klang ist wesentlich bedingt durch das Verweilen der Melodie in den Tönen g a h (die Melodie in g-dur gedacht).

Mit ihrer dreimal vorkommenden zweiten Zeile (2, 4, 7) ist sie leicht behältlich. Die Freude auf den lieben jüngsten Tag kommt in ihr zum Ausdrucke. Trefflich paßt sie denn auch zu dem Himmelfahrtsliede: Auf Christi Himmelfahrt allein, ja zu dem Weihnachtsliede: Ich steh an deiner Krippe hier, und zu Kornelius Beckers 23. Psalm: Der Herr ist mein getreuer Hirt.

Diesen vier Liedern starken Klanges reihen sich nun fünf Weisen aus demselben Reformationszeitalter an, welche mild und friedevoll, ja süß und weich ertönend das Wort auslegen: Der Tod ist mein Schlaf worden.

Nennen wir zuerst die beiden, wir möchten sagen, Wiegenlieder zur seligen Ewigkeit: Mit Fried und Freud ich fahr dahin und Wenn mein Stündlein vorhanden ist. In der That haben sie viel Ähnlichkeit in der Stimmung. Was die zweite Zeile des ersteren Liedes in moll ausdrückt, enthält die zweite und vierte des anderen in dur.

Simeons Schwanengesang verbindet mit der Süßigkeit der gestillten Sehnsucht zur Heimfahrt zugleich einen männlich markigen Ton. Dieser erklingt in der ersten Zeile. Dann, nachdem die vierte Zeile tiefes Ruhen ausgedrückt hat, erhebt sich in der fünften ein entzückter und doch stillbefriedigter Ton des Sehers, der die Pforten der ewigen Heimat geöffnet schaut. Wie modern und vertraut mutet die süße Melodik, besonders der fünften Zeile uns an! Die Melodie findet sich zu dem Lutherliede 1524 bei Walther.

Ein rechtes Wiegenlied zum letzten Einschlafen aber ist die im Jahre 1569 zu dem N. Hermannschen Liede erschienene Weise: Wenn mein Stündlein vorhanden ist. Ganz leise klingt die Wehmut an, sonst ist alles stille tiefe Freude. Das unbeschreiblich zarte Gebilde ist in der Form höchst eigentümlich gewoben. Während sonst die beiden ersten Zeilen einer Melodie, vollends von diesem Metrum (8.7. 8.7. 8.8.7.), wiederholt zu werden pflegen, sind hier die zweite und dritte Zeile wiederholt. Das bringt ein geheimnisvolles Vorwärtsfluten bei allem Ruhevollen in die Melodie. Besonders die Wieder=

holung von Zeile 2 in Zeile 4 prägt der Melodie ihren Charakter auf. Es ist als könnte man sie sich nicht anders als pianissimo gesungen denken. Welch ein Schimmer milden Lichtes liegt auf ihr! Ja, diese Zeit der Reformation hatte sich mit dem Tode vertraut gemacht. Wo der rechtfertigende Glaube lebendig ist, wird die Sterbensfurcht überwunden.

Wie diese, so erinnert uns auch die folgende Melodie an Mozarts Melodik: O Welt ich muß dich lassen. Als weltliche Weise (Innsbruck ich muß dich lassen) wird sie schon 1505 erwähnt. Zu unserem Liede findet sie sich zuerst um 1555 (Wackernagel III, S. 952 f.). Was ist nicht zu ihrem Lobe alles gesagt! Ists auch nur eine Sage, daß Mozart geäußert habe, er wolle zwei seiner Opern darum geben, diese Melodie gemacht zu haben, so geht doch daraus hervor, wie hoch man sie gewertet hat. Übrigens kennen wir sie zumeist von Jugend auf in der verweichlichten Form, welche die späteren Schleifer ihr gegeben haben. In der ursprünglichen Fassung hat sie einen bei allem Reiz der Melodik festen ernsten Ton. Vier hohe Lieder sind es, denen sie in gleicher Weise Schwingen leiht: O Welt, ich muß dich lassen, In allen meinen Thaten, Nun ruhen alle Wälder, O Welt, sieh hier dein Leben. Aber sie ist einer schier unübersehbar großen Zahl anderer Lieder noch beigefügt worden, am glücklichsten wohl dem Abendliede Tersteegens: Nun sich der Tag geendet mit seiner Ewigkeitsstrophe: Ein Tag der sagts dem andern.

Der alte Trostgesang des Prudentius Jam moesta quiesce querela mit seinem amphibrachischen Versmaße hat sich mit der schönen friedevollen Melodie vom Jahre 1542 in den evangelischen Gesangbüchern bis zum 18. Jahrhundert, in Übersetzungen (Hört auf mit Trauern und Klagen) bis in unsere Zeit erhalten. Der Charakter der Melodie ist friedevoll trotz des amphibrachischen Metrums (vergleiche dieselbe auffallende Erscheinung bei dem modernen geistlichen Liede: Wo findet die Seele die Heimat, die Ruh).

Welche Lebendigkeit bei aller Stille waltet in der Melodie Nun lasset uns den Leib begrabn (1544): sie hat

nur einen Umfang von fünf Tönen (d bis a). Es ist, als ob die Stimme sich nicht herauswage in die Höhe und in die Tiefe angesichts des Leichnams und des Grabes; ein gedämpfter Ton, doch tiefe und frohe Ergebung in den lebendigen Gott.

Noch haben wir zweier Psalmmelodieen zu gedenken, welche späteren Sterbeliedern zugeeignet worden sind. Wie nach einer Wasserquelle (1551, vielleicht schon 1542) mit seinem andringenden freudigen Ernste ist mit dem Liede Freu dich sehr, o meine Seele seit dessen Erscheinen (1613) so eng verwachsen, daß es seither fast ausschließlich nach demselben benannt wurde. Ich bin ja Herr in deiner Macht von Dach und Mein Leben ist ein Pilgrimstand von Lampe haben in der Melodie des 68. Psalms O Gott, der du ein Heerfürst bist (1562) eine Weise erhalten, deren machtvolle Hoheit sie herrlich kleidet.

2. Von 1599 bis 1678.

Auch in dieser Periode, welche die Zeit von Philipp Nicolai bis Paul Gerhardt umfaßt, versuchen wir eine Sonderung derjenigen Melodieen, in welchen kraftvoller Ernst, gewaltige Stimmen vorherrschen, von solchen, die stille Innigkeit atmen.

Unter den ersteren steht oben an die Weise von wahrhaft königlichem Adel Wachet auf, ruft uns die Stimme. Zwar gehört sie noch dem 16. Jahrhundert an: 1599 erschien sie in Philipp Nicolais Freudenspiegel des ewigen Lebens. Aber sie schließt nicht sowohl die gewaltigen Schöpfungen kirchlich-volkstümlicher Lyrik des Reformationsjahrhunderts ab, als sie vielmehr in Gemeinschaft mit der Zwillingsschwester: Wie schön leuchtet der Morgenstern den Reigen neuer Lieder eröffnet. Freilich ein Riese von unerreichter Kraft steht sie an der Pforte einer neuen Entfaltung evangelischen Melodieenreichtums. Schon die Dimensionen der Melodie sind große; es sind zwölf Zeilen, die ersten sechs von beträchtlicher Länge. Der Umfang entfaltet sich gleich in den beiden ersten Zeilen von der Tonika bis zur Decima. Nach diesem nicht etwa

eruptiven, sondern festen, klaren, sicheren Aufstieg schreitet die dritte Zeile wieder zum Grundtone herab. Wie herrlich aber ist der Wechsel dieser großen Schritte in den ersten sechs Zeilen mit den Sekundenfortschreitungen, welche die 7. bis 11. Zeile bilden, worauf dann Zeile 12 der dritten gleich wieder in wuchtigen Schritten einhergeht. Das ist ein metrisch wundervoller Bau. Auch hier bemerken wir, wie in Wie schön leuchtet der Morgenstern, den Wechsel langer und kurzer Zeilen. Doch sind es nur zwei sechs- und drei vierzeilige: kürzere Maße duldet das Pathos dieser Melodie nicht, während Wie schön leuchtet der Morgenstern leichter, graziöser einherschreitet. Will man auch bei dieser königlichen Melodie wie bei ihrer Schwester nach Quellen oder Vorklängen aus früherer Zeit fragen, so trifft man doch nur allenfalls in der erhabenen Komposition der Worte des Vaterunsers, welche sich bei Zinckeisen 1584 findet, einige Tonfolgen, welche an unsere Melodie erinnern, vornehmlich die letzte Zeile: und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen. Es ist dies die Komposition, deren Schlußteil (die Doxologie) in der neuen Agende für die preußische Landeskirche der Gemeinde zum liturgischen Gesange dargeboten wird (Zahn, Melodieen, 8638[a]). Winterfeld erinnert daran, daß die erste Zeile sich an den 5. Kirchenton anlehne, in welchem der Lobgesang der Maria (Meine Seele erhebet den Herrn) gesungen zu werden pflegte, gewiß auch noch zu Nicolais Zeit eine in der lutherischen Kirche allgemein übliche und darum beim Singen der Melodie Wachet auf unmittelbar in die Erinnerung tretende Weise. Aber zu welch festlicher Pracht und Breite ist gerade die erste Zeile der Melodie unseres Liedes in ihrer ursprünglichen Gestalt ausgedehnt! Aller Glanz Händelscher Größe leuchtet uns aus den Posaunenstößen der erhabenen Melodie entgegen. Und so finden wir denn auch in einer der typischsten Schöpfungen des großen Meisters eigentümliche Anklänge an dieselbe, in dem Halleluja des Messias (1741). Zu den Worten: der Herr wird König sein, begegnet uns da der Gang der 7. Zeile unserer Melodie. Und ihre Schlußzeile ist, nur noch ausgeweitet in dem Heldenschritte ihrer Tonfolge,

dem letzten Teile des Halleluja, dem fugato der Worte zu Grunde gelegt: und er regiert von nun an auf ewig.

Auch diese Melodie hat — fast mehr noch wie ihre Zwillingsschwester — das Mißgeschick, daß gerade langatmigste geistliche Lesestücke auf diese ausgiebig langen Zeilen mit Vorliebe gedichtet worden sind, ja gar ein Weihnachtslied! Und wie trefflich an Gehalt, wie kirchlich im Ton wieder andere Lieder sein mögen, welche diese Melodie in Anspruch nehmen (z. B. Heilger Jesu Heilgungsquelle, Rüstet euch ihr Christenleute, und Tersteegens: Großer Gott wir fallen nieder): ihren eigentlichen Wert, ihre volle Schönheit und Kraft entfaltet die Melodie ausschließlich bei ihrer Verwendung zu dem Originalliede. Übrigens ist sie erst seit den Tagen des Pietismus zu anderen Texten verwendet worden, während: Wie schön leuchtet der Morgenstern schon weit früher sich solchem Dienste bequemen mußte. Die Scheu vor dem erhabenen Wachet auf war also größer; längere Zeit gehörte es nur seinem Liede. Auch heute sollte die Gemeinde möglichst sich auf den Gebrauch der Melodie zu ihrem eigenen Liede beschränken. In den letzten Wochen des Kirchenjahres angestimmt wird sie der Hoffnung auf den Einzug in die Pforten der ewigen Gottesstadt eigentümlichen und erhabenen Ausdruck geben. Und auch an den Gräbern sollte sie neben Jesus meine Zuversicht öfter, als es leider geschieht, erklingen.

Die Melodie zu Valet will ich dir geben (1613) giebt gleich dem Texte einer kraftvoll ernsten Absage an die Welt, einer ebenso entschiedenen Hingabe an den Herrn Ausdruck. Unzählig sind die auf dieses Metrum (die Hildebrandsstrophe) gedichteten Lieder; unzählig auch die, zu welchen unsere Melodie verwendet worden ist.

Von höchster dramatischer Lebendigkeit, ein kühnes Pochen des Glaubens auf Gottes Verheißung, so tönt Michael Altenburgs Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf (1620) uns entgegen. In den kurzen energischen Zeilen 5 und 6 versetzt sich der Sterbensfreudige in den Kampf des Lebens zurück; dann dringt das heiße Verlangen nach der ewigen

Heimat wieder hervor. Welche energische Kraft, von Zeile zu Zeile sich steigernd bis zu dem erhabenen Schlusse mit seiner chromatischen Originalität (b des c c c h c).

Frisch und kräftig schildert die Melodie Scheins zu Machs mit mir Gott nach deiner Güt (1628) die Hingabe des Glaubens in Gottes Willen, auch wenn er uns sterben heißt. Fast ist dieselbe heute bekannter nach dem Liede: Mir nach spricht Christus unser Held. Und auch zu diesem paßt sie trefflich. Sie sagt uns, daß es in Jesu Nachfolge gelte frisch, entschieden, stark und getrost sein.

Weckend wie Posaunen des Gerichts treffen uns Schops Töne zu O Ewigkeit, du Donnerwort (1642). Welch ernste Majestät! Gott schreitet daher, hehr und heilig! Ist die Strophenform von maßvoller Schönheit: die Töne reißen sich mit erschütternder Gewalt zweimal empor: in der ersten (und dritten) und in der achten Zeile. Etwas eigentümlich Ergreifendes liegt auch darin, daß die Melodie von der zweiten Zeile an in Zeile 2, 3, 5, 6, 7 in den tiefen Tönen verharrt.

Kraftvoll ist Heinrich Alberts Melodie zu Ich bin ja Herr in deiner Macht (1648). Aber sie erreicht nicht die Gemütstiefe der Psalmmelodie (O Gott, der du ein Heerfürst bist, 1562), deren wir vorhin Erwähnung thaten. Die Weise zu Jesus meine Zuversicht (1653) haben wir bereits unter den Osterliedern besprochen.

Es folgen nun noch drei Melodieen in jener eigentümlich deklamatorischen Art, welche wir schon z. B. bei: Freuet euch ihr Christen alle und: Ach was soll ich Sünder machen, fanden. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig (weltlich 1653, zu diesem Texte 1661) ist der Tonfolge nach von höchster Simplizität, aber der Wirkung nach tief ergreifend. Das Leichthinschwebende der Töne wirkt bei dem klagenden Ernste des Textes fast unheimlich.

Vereinigt diese Melodie mit strophischer Rundung einen fast rezitativischen Ton, so sind die beiden Melodieen zu Alle Menschen müssen sterben melodisch reicher ausgeführt.

Doch tritt auch hier das Streben nach möglichst natürlicher Betonung entschieden hervor. Die gdur-Melodie von Alle Menschen müssen sterben (diese gdur-Melodie wird zum Unterschiede von der cdur-Melodie oft auch: Jesu meines Lebens Leben genannt, wodurch freilich neue Verwechslung und Verwirrung entstehen kann) findet sich, wie S. Kümmerle (Siona 1894 S. 215 ff.) entdeckt hat, zuerst im Jahre 1651 gedruckt. Und zwar gehört sie da einem weltlichen Liede Johann Rists an: Dafnis ging vor wenig Tagen. Ihr Komponist ist der Organist Christoph Anton in Freiberg, der Nachfolger Andreas Hammerschmids. Er starb in Freiberg am 5. Sept. 1658. Zu Alle Menschen müssen sterben findet sich die Melodie, soweit bis jetzt ermittelt ist, zuerst im Weimarischen Gesangbuch 1681 verwendet (Zahn, Melodieen VI, S. 575 f.). Anton komponierte in Hammerschmids Weise, wie wir dieselbe bei: Freuet euch ihr Christen alle haben kennen lernen. Ein leichtes Dahinschweben der Töne und doch eine tiefe innere Wallung kennzeichnet diese Antonsche Melodie. Es schlägt in ihr ein Herz, pochend vor sehnsüchtiger froher Erwartung.

Die cdur-Melodie hat Jakob Hintze zu dem Liede Alle Menschen müssen sterben eigens geschaffen und in der praxis pietatis melica, Berlin 1678, veröffentlicht. Er hat darin — in Bezug auf die Form auch der Weise Hammerschmids folgend — dem herrlichen Texte ein Gewand gewoben, in welchem sowohl der tiefe Ernst des Todes, als die strahlende Freude auf die selige Vollendung zum Ausdrucke kommt.

Seitdem ringen die beiden gleichnamigen Melodieen um die Palme. Keine braucht der anderen zu weichen. Die evangelische Kirche wird sich keine der beiden ebenbürtigen Schwestern nehmen lassen. Zu Alle Menschen müssen sterben ist wohl die Hintzesche mehr, ja fast ausschließlich im Gebrauche. Aber die Antonsche dient einer Reihe anderer Kernlieder, z. B. Womit soll ich dich wohl loben u. a.

Aber weder Ach wie flüchtig noch Alle Menschen, so köstlich diese drei Weisen sind, erreichen an Schönheit eine

Melodie wie Jerusalem, du hochgebaute Stadt. Jene deklamatorischen Melodieen gemahnen uns an Gluck, die von Crüger und Ebeling aber, und vollends die zu dem zuletzt genannten Meyfartschen Liede, an Mozart.

Jerusalem, du hochgebaute Stadt ist wohl heute unter allen älteren kirchlichen Liedern und Weisen auf Tod und Ewigkeit am geliebtesten. Der Ungenannte, dem wir die Melodie verdanken, hat sich nicht nur in den Text versenkt. Ihm haben sich die Geheimnisse der Ewigkeit selbst entschleiert. Winterfeld (Der evangelische Kirchengesang II, S. 77) sagt: diese Melodie schlägt noch einen tieferen, geheimnisvolleren Ton an; hier in der That klingt nicht ein Sehnen, ein Ahnen allein uns entgegen, sondern selig prophetisches Schauen. Wie Wachet auf, ruft uns die Stimme in kräftigem Aufschwunge beginnt, so versenkt sich diese in die Tiefe eines unergründlichen Geheimnisses; aber nicht düsteres Träumen, sondern freudig-selige Hingebung, wahrhafte Verklärung tönt sie vor uns aus.

Die Melodie findet sich zuerst im Erfurter Gesangbuch 1663. Daß Melchior Franck sie erfunden habe, wie viele, auch Winterfeld, annahmen, ist nicht nachweisbar. Die beiden vorletzten Zeilen haben 1663 eine gegenüber der jetzigen noch sehr schlichte, fast dürftige Gestalt. Die jetzige Form findet sich zuerst Darmstadt 1698. Unbegreiflicherweise aber wird hier die erste Zeile abgeschwächt, indem sie statt $\bar{c}$ g e c lautet: g e d c! Man glaubte der Gemeinde den starken Ton, den Feuerstrom leuchtender Freude nicht mehr zumuten zu dürfen. Aber es ist lehrreich, an dieser Melodie zu sehen, daß die Zeit nicht nur Abschwächungen und Verballhornisierungen, sondern auch Ausgestaltungen zur Vollendung bringt. Zeile 7 und 8 wenigstens sind 1663 wie Blätter am Frühlingsbaum, welche knospend der Entfaltung noch bedürfen, erst 1698 leuchten sie in voller Schönheit.

Das sind die Melodieen voll hoher Freude und Kraft; wenden wir uns nun zu denen heiligen Sinnens, tiefer Innigkeit.

An der Schwelle des 17. Jahrhunderts treffen wir den ergreifenden Sehnsuchtslaut Herzlich thut mich verlangen nach einem selgen End. Knolls Text erschien 1599; Haslers Melodie 1601, freilich erst zu dem weltlichen Liede: Mein Gmüt ist mir verwirret; zu unserem Liede erst 1613. Ursprünglich ionisch gesetzt (also in cdur, wie man es heute bezeichnen würde) erschloß sie ihre ganzen Tiefen, seit sie phrygisch begleitet wurde. Und diese Tiefen sind unerschöpflich voll Sehnsucht, Ergebung, Erhebung, voll Klage und doch voll Frieden. Und weil unser Sterben nur durch Christi Sterben licht und selig ist, darum trifft es sich schön, daß diese Weise wie dem genannten Sterbeliede, so auch dem Liede O Haupt voll Blut und Wunden angehört. Mit beiden ist sie unauflöslich verbunden; so sollte man sie denn aber auch damit verschonen, anderen als Passions- und Sterbeliedern beigefügt zu werden.

Schlicht, innig und warm, ein stilles Licht, geleitet uns die Weise zu Christus der ist mein Leben auf den Todespfad. Melchior Vulpius hat sie gesungen (1609). Hingabe in den Tod, dessen Schrecken überwunden sind, Auflösung des Bangens in Zutrauen charakterisiert die Melodie. Ihr Charakter ist durch die bekannten Veränderungen sehr ins Weiche gewandelt worden; nur wo man sie in der ursprünglichen Form singt, giebt sie den kraftvollen Gedanken dieses und des Bittliedes der streitenden Kirche: Ach bleib mit deiner Gnade den vollwichtigen Ausdruck.

Gleich dieser Melodie nicht nur der weichen Stimmung, sondern auch der Kraft des Vertrauens einen Ausdruck gebend, also gewissermaßen eine vox media, tritt uns die vierzeilige Weise O Jesu Christ meins Lebens Licht entgegen. In unentwickelter Gestalt findet sie sich 1602, vollausgestaltet 1625. Dem herrlichen Behmschen Liede schmiegt sie sich innig an. Drei Zeilen bleiben in Dur, aber gleich die erste Zeile geht zur Molltonart herab. Der schöne schlichte Ausdruck der Bitte macht sie auch für Passionslieder (Wir danken dir, Herr Jesu Christ, Herr Jesu Christ, dein teures Blut) geeignet.

Wenn ich in Todesnöten bin: so wird die ergreifend innige Melodie seit 1648 genannt, welche Melchior Franck 1631 dem Liede Wenn mein Stündlein vorhanden ist gegeben hat. Angst und Weh klingen in der Melodie noch nach; aber das Flehen weiß sich doch erhört. Drum atmet das Ganze heilige Ruhe.

Zwei der schönsten Sterbemelodieen gehören dem Jahre 1649 an: Welt ade, ich bin dein müde. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen.

Welt ade, ich bin dein müde darf vielleicht J. Rosenmüller zugeschrieben werden. Ein edler Ausdruck harrender Stille, seligen Hoffens auf Verklärung geht die Melodie ihren leisen Gang, bis sie sich in den beiden letzten Zeilen frohbewegt aufschwingt. Aus Bachs Choralsammlung ist der Satz vielen bekannt und lieb geworden.

Schöneres als O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen hat Johann Crüger nie gesungen. Wie herrlich ist das Metrum, das sich ihm bot! Aber wie köstlich die Melodie, in die er das Metrum kleidete! Bei allem Frieden spricht sich doch der Schmerz und das Ringen des noch nicht Vollendeten aus; besonders in der letzten Zeile kommt es zum Ausdruck, daß die Pforte eng ist, der Weg schmal und steil. Die in der Not sind, schauen sehnsüchtig und glaubensfroh zu denen hinüber, die erduldet haben.

Johann Rudolf Ahle gab 1662 dem Liede Es ist genug, so nimm Herr meinen Geist die Melodie in gdur voll hoffnungsfreudiger andringender Zuversicht, die bis heute verdiente Verbreitung gefunden hat.

3. Das 18. und 19. Jahrhundert.

So reich die Weisen von Sterben und Auferstehen vor dem Zeitalter des Pietismus hervorquellen, so arm ist dieses und die folgenden bis zur Gegenwart an Melodieen von musikalisch und kirchlich hervorragender Bedeutung.

Ruhet wohl, ihr Totenbeine ist eine beliebte Melodie J. G. Störls (1711), schlichten, warmen, friedevollen Tones.

Die heilige Poesie Klopstocks war bekanntlich in ihrem schier allzu erhabenen Schwunge den letzten Dingen zumeist zugewandt. Der Ausblick in die Vollendung bildet einen hervorstechenden Zug seiner Dichtung. Und sein köstliches Auferstehn ja auferstehn wirst du hat alsbald eine Reihe von Kompositionen erfahren, von denen verschiedene bis heute bekannt geblieben sind. Die von Graun (1758) wird von unseren Chören noch heute gerne gesungen; arioso gehalten ist sie voll wallender Herzensfreude, vielleicht dem Texte am entsprechendsten, jedenfalls am meisten im Geiste der damaligen Zeit. Kindlich sinnend, voll stiller heiliger Erwartung ist die von Philipp Emanuel Bach (1787). Die majestätischste, freudigste und kirchlichste aber trat erst 1803 hervor: es ist die von J. Chr. Kittel (Altona, im Todesjahre des Dichters). Originell und prächtig ist der Aufschwung in der ersten Zeile, und die Stimmung bleibt bis zum Schlusse auf gleicher Höhe.

Im Jahre 1805 erschien in Elberfeld die Melodie Wer weiß wie nahe mir mein Ende. Wenn sie hier eine alte genannt wird, so geschieht das insofern mit Recht, als sich die beiden Anfangszeilen bei Georg Österreicher im Jahre 1623 (Zahn, Melodieen Nr. 3061), die Schlußzeilen bei Buttstedt (1774) handschriftlich finden (Zahn, Nr. 2839[a]). Aus diesen beiden Stücken ist aber hier ein einheitliches Ganze geworden, welches der Bitte um ein seliges Sterben wehmutsvollen Ausdruck verleiht. Besonders die absteigenden Tonfolgen, welche sich in jeder Zeile finden, geben der Melodie diesen Charakter hingebungsvoller, flehender Klage und Bitte.

Auch ein Gellertsches Sterbelied hat seine charakteristische Melodie erhalten. Im Jahre 1819 erschien Schichts Nach einer Prüfung kurzer Tage, diejenige Melodie des Komponisten, welche unter allen die weiteste Verbreitung gefunden hat. Ihr Ton ist elegisch und doch voll heiliger

Zuversicht. Auch zu Ich habe nun den Grund gefunden wird sie oft gesungen.

Groß ist die Zahl solcher Melodieen, welche, ursprünglich nicht Sterbeliedern angehörig, doch solchen zugeeignet sind. Nennen wir als glückliche Verbindungen nur diese: Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott wird gesungen auf Vater unser im Himmelreich, Es ist noch eine Ruh vorhanden auf Wie wohl ist mir o Freund der Seelen, Die Christen gehn von Ort zu Ort auf Der lieben Sonne Licht und Pracht, vor allen prächtig aber klingt Ich hab von ferne auf Nun preiset alle.

All diesen hehren Reichtum von Todes- und Seligkeitsliedern in Wort und Weise in schönem Wechsel erklingen zu lassen: dazu reicht das Totenfest, dazu reichen unsere Totenfeiern nicht hin. Von selbst aber bietet sich hierzu der ganze letzte Teil der Trinitatiszeit. Schöberlein unterscheidet für das liturgische Leben der Kirche drei Trinitatiszeiten. Die dritte, welche er „Vollendung" überschreibt, umfaßt die letzten fünf Wochen des Kirchenjahres. Das ist die Periode, in welcher die todesernsten und seligkeitsfrohen Klänge all dieser Lieder in reichem Wechsel verwendet werden sollen. Wie der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten die Osterlieder den schönsten liturgischen Schmuck verleihen, so den letzten fünf Wochen mit ihren eschatologischen Evangelien die Lieder von den letzten Dingen. So der Gemeinde vertraut geworden, werden sie dann auch im Sterbekämmerlein, am Sarge, auf dem Kirchhofsgange und an der offenen Gruft zu Trost, Frieden und Hoffnung lebendig und laut werden in Herz und Mund.

Inhalt.

Bögl